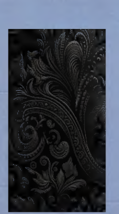


الدكتور
علي إسماعيل السامرائي







دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

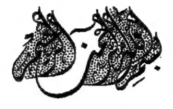
تلفاكس: 5353402 6 962+
خلوي: 95667143 7 962+

ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com



9789957572228





مستويات البناء الشعري

عند ابن جبير الأندلسي

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/7/2336)

السامرائي، علي إسماعيل

مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الأندلسي 540 - 614 هـ - 1145 - 1217 م/ علي إسماعيل السامرائي

عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013

( ) ص

ر.إ.: (2013/7/2336).

الواصفات:/ الشعر العربي // النقد الأدبي// التحليل الأدبي

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-572-22-8



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس: 5353402 6 962+
ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلوي: 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com

مستويات البناء الشعري

عند ابن جبير الأندلسي

(540 ـ 614هـ / 1145 ـ 1217م)

د. علي إسماعيل جاسم السامرائي

الطبعة الأولى

2014م – 1435هـ



﴿وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُۥ بَشَرٌ ۗ لِّسَانُ ٱلَّذِى يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِىٌّ وَهَٰذَا لِسَانٌ عَرَبِىٌّ مُّبِينٌ﴾

سورة النحل: 103



الإهداء

إلى من أحبّ العربية فأورثني عشقها..
(أبي) تغمّده الله برحمته
إجلالاً وإكباراً، أنت رمزه وعنوانه

إلى من روتني بفيض حبّها وحنانها، صغيراً وكبيراً..
(أمي الغالية)
برّاً وإحساناً

إلى الذين كانوا مناراً ساطعاً ينير حياتي..
(إخوتي وأخواتي)
تقديراً واعتزازاً



الفهرس

الفصل الثالث

المستوى الدلالي



المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، عليه نتوكّل وبه نستعين، والصلاة والسلام على سيّد المرسلين، نبيّنا (محمدٍ) وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد....

فقد حظيت الأندلس بعناية الكتّاب والباحثين بشتّى العلوم والآداب التي ينتمون إليها، فكُتب عنها تاريخياً، وجغرافياً، وسياسياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وغير ذلك.

وإلى جانب هذه التوجّهات، كان الحديث عن الأدب لا يقلّ شأناً عن ذلك، بل قد يبزّ، في أحايين كثيرة، إذ برز في الأندلس أدباءُ كان لهم الأثر الواضح في رفد الثقافة العربية بنتاجٍ يضاهي ما في المشرق، بل هو امتدادٌ له لا ينفصل عنه.

كانت الصلة بين المشرق والمغرب بتأثيرها وتأثّرها تلامس مخيّلة الباحثين للتعرّف على هذه العلاقة وطبيعتها، فكُتبت بحوثٌ ودراساتٌ وقفت على هذا الجانب، وأبرزت كثيراً من محاوره وقضاياه، إلا أنّ الدراسات الحديثة كانت أشدَّ ميلاً للتخصص الدقيق وإظهار سمة التفرد في منهج الكتاب.

فضلاً عن ذلك فإنّ من دواعي السرور أن يكون السعي لبذل الجهد بأقصى ما يمكن، خدمةً للتراث العربي، ولاسيّما الجانب الأدبي منه، وذلك بالوقوف على نتاج العلماء وبيان مدى سعة علمهم واطّلاعهم على فنونٍ وآداب متنوعة، فحاولت هذه الدراسة أن تختطّ لها طريقاً يمزج بين الأدب الأندلسي وجوانب نقديةٍ وبلاغيةٍ تُسبغ قيماً فنيةً على النصّ الشعريّ وتُبرز إبداعه.

لذا كان اختياري (مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الأندلسي) يجسّد ما كنت آمل الظفر به والتطلّع إليه، فوجدت في هذا الموضوع ما يستحقّ استيفاءه دراسةً منفردةً تتناول شعر ابن جبير ومزاياه الفنية.

فالشاعر (محمد بن أحمد بن جبير الكناني 540 ـ 614هـ) يقترن اسمه بالرحّالة وبكتابه المشهور (رحلة ابن جبير)، حتى غلبت رحلته على شخصيته الأدبية، فكانت ستاراً حَجَب ما يتّصف به وما وصل إلينا من تراثه.

امتلك الشاعر أسلوباً مبدعاً تميّز به، وبخصوصيةٍ واضحة المعالم، تفرّد بها عن بقية شعراء عصره، ممّا يدلّ على قوّة شاعريته وأصالتها، لأنه علمٌ من أعلام الأدب الأندلسي، تطلّع إلى المشرق وزاره فألمّ به وعايش أحداثه، وهو ما لم يقم به كثيرٌ من شعراء الأندلس. إذ قام برحلات ثلاث جال فيها المدن العربية والغربية، وقيّد فيها شتى ما شاهده وعاينه[1].

ومن الأسباب التي دعتني إلى اختيار هذا الموضوع؛ إنّ ابن جبير غاب عن بال الكثيرين أنّه شاعرٌ مميّزٌ كان له خطّه الواضح فيما وصل إلينا من شعره، فلم يكن رحالة فحسب، بل كان هنالك أديبٌ ينافس هذا الرحالة الفذّ، ويقف له نداً، فانتفض حتى بان شاعراً كبيراً يضاهي الناثر الرحالة، فكان ذلك دافعاً لدراسة شعره حتى يظهر موازياً لمجموع شعره الذي ظهر مطبوعاً في مجموعتين ومستدركين، سيأتي ذكرهما لاحقاً، ويمكن القول: إنّ شعر ابن جبير، مجموعٌ يتطلّب دراسةً فنّيةً ليكون في خطٍّ موازٍ لما طبع من شعره.

ذكر الباحثون الذين تناولوا شعر ابن جبير أنّ له ديواناً كبيراً على قدر ديوان أبي تمام[2]، غير أنّ الذي وصل منه لم يكن إلاّ شيئاً يسيراً، وهذا يدلّ على تمكّن الشاعر في قول الشعر حتى ضاهى ديوان شاعرٍ كبيرٍ في المشرق، ألا وهو (أبو تمام الطائي)، وممّا يؤسف له أنّ شعره لم يصل إلينا، إذ تضافرت عليه عوامل كثيرة أدّت إلى ضياع جلّ شعره، وعلى الرغم من ذلك فإنّه يدلّ على ملكةٍ كبيرةٍ في قول الشعر حتى كانت درجة مقارنةٌ له مع أبي تمام، وهي تدلّ ضمنياً على مكانة الشاعر.

وممّا امتاز به ابن جبير أنّه من الشعراء القلائل الذين رثوا أزواجهم في ديوان الشعر العربي، إذ أفرد في رثاء زوجه مجموعتين شعريتين هما (نتيجة وجد الجوانح في تأبين القرين الصالح) وهي في أكثر من ثلاثمائة بيت، والثانية (نظم الجمان في التشكّي من إخوان الزمان) في أكثر من مائتي بيت، وهو ما يحسب للشاعر أنّه الوحيد الذي أكثر من رثاء زوجه، حتى لا يضاهيه شاعر آخر.

---

(1) ينظر: الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، ابن عبد الملك المراكشي: 5/ 2/ 596.

(2) ينظر: الذيل والتكملة: 5/ 2/ 608، والإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب: 2/ 148.

فضلاً عن ذلك، إنّ ابن جبير لم يقتصر على القصيدة العمودية المتعارفة لدى الشعراء العرب، بل كان له من أثر بيئته تأثير آخر، ألا وهو (فنّ الموشحات) الذي لم يكن عازفاً عنه، فقال فيه (خمس) موشحات لم تصل منها ولا واحدة[1]، وهذا ممّا يؤسف له كثيراً، إذ لو وصلت هذه الموشحات وباقي شعره ومجموعته في رثاء زوجته، لوقف الباحث أمام شعرٍ غير الذي بين أيدينا، ولكانت لنا قدرةٌ أكبر في دراسة شعر ابن جبير والمستوى الفنّي الذي وصل إليه.

على الرغم من أنّ ابن جبير كان شاعراً أندلسياً، إلا أنّه لم يغب عن الأحداث التي مرّت بها الدولة العربية الإسلامية في المشرق العربي، ولاسيما الحملات الصليبية التي دامت زهاء قرنين من الزمان، فانبرى بشعره ذائداً عن بلاد المسلمين يحثّ على الجهاد، ومواجهة القوى الغازية الآتية من بلادٍ غريبة، ولم يكتفِ بذلك فقد أنشد قصائد في مدح (صلاح الدين الأيوبي) في معركة حطين المعروفة، التي كانت دافعاً قوياً له ليقوم برحلته الثانية إلى بلاد المسلمين في المشرق العربي[2].

بُنيت الدراسة على ثلاثة فصول يسبقها تمهيدٌ يوجز حياة الشاعر وعصره.

أمّا الفصل الأول (المستوى الصوتي) فيضمّ مبحثين، يتناول الأول (الموسيقى الخارجية) بركنيها (الوزن والقافية)، وكيفية استعمال الشاعر لهما، وطبيعة الصلة القائمة بينهما والغرض الشعري، والدور الذي تقوم به الزحافات والعلل في تغيير نمط الوزن الشعري وإيقاعه، ثم تأتي القافية، فيتتبّع البحث دورها والتأثير الذي تحدثه في النص الشعري من جهة إطلاقها وتقييدها وحروف رويّها وأشكال حركاتها والدلالة المستنبطة من كلّ تلك التغيرات.

ويتناول المبحث الثاني (الموسيقى الداخلية) والأساليب التي تحدّد طبيعتها بقسميها (البلاغي) وما فيه من فنونٍ بديعيةٍ كالجناس والتكرار ورد الأعجاز على الصدور، و(الموسيقي) المتجسّد بالتصريع والتدوير والتقسيمات الإيقاعية.

(1) ينظر: الذيل والتكملة: 5/ 2/ 608.

(2) ينظر: الذيل والتكملة: 5/ 2/ 605، والإحاطة: 2/ 147.

أمّا الفصل الثاني (المستوى التركيبي) فيخصّ الهيكل الشعري وأساليب بنائه، وقُسّم على مبحثين، الأول يتناول (أساليب بناء الجملة) من جهة قسميها (الخبر والإنشاء) وما فيهما من أساليب بلاغيةٍ ونحويّةٍ، يتقدّمها الاستفهام والنداء والأمر وغيرها، ثم نظام الجملة وبناؤها من جهة التقديم والتأخير والحذف والزيادة وغيرها.

والمبحث الثاني يشتمل على دراسة الأشكال الشعرية التي وصل من خلالها شعر ابن جبير، فكان تحت عنوان (بناء الشكل الشعري)، فتناول بناء البيت اليتيم والنتفة والأسباب التي أدّت إلى وصول هذين الشكلين من الشعر، أو التي كانت سبباً في قولها، والأغراض التي نظم الشاعر فيها تلك الأبيات اليتيمة والنتف. ثم وقف البحث على بناء المقطوعة وأقسامها تبعاً لعدد أبياتها، ثم البحور والأغراض الشعرية التي نظم الشاعر فيها شعره.

بعد ذلك يأتي بناء القصيدة، وقد أُشيرَ فيه إلى العناصر التي تتألّف منها ودور الشاعر في تخيّر ما يناسبها ويشدّ نسيجها ويسبك ألفاظها. فكان الحديث عن (المطلع والمقدمة والتخلص والانتهاء) بوصفها أبرز أجزاء القصيدة وأركانها.

كُلُّ ذلك كان معيناً ثرّاً للشاعر في توظيفه هذه الفنون في المباحث، فكانت دليلاً في تبيان الدلالات المستنبطة والمقصودة، التي تجلّت واضحةً من خلال الأبيات الشعرية فكانت مآلَ تتبُّع البحث لشعره وتطبيقات ذلك فيه.

أمّا الفصل الثالث (المستوى الدلالي) فيُعدّ الشكل النهائي للنصّ، الذي ينبو عن معطياتٍ ذات طابع خاصٍّ يتّصل بالنص الذي قاله المنشئ، وأكثر ما يجسّد ذلك (الصورة الشعرية). فانتظم الفصل في ثلاثة مباحث:

أوّلها (مصادر الصورة عند ابن جبير) والمؤثّرات في تشكّلها من خلال تأثر الشاعر بالنصّ القرآني والحديث النبوي الشريف، والمؤثر الأدبي بأشكاله المتعددة، ثمّ الطبيعة وما للشاعر من مشاهد أملاها عليه نمط حياته وتجاربه المختلفة.

وثانيها (الوسائل البيانية في تشكيل الصورة) وبناؤها على وفق الأساليب البلاغية من (تشبيهٍ واستعارةٍ وكناية).

وثالثها (الأنماط الحسية في رسم الصورة) وما يكتنف ارتباطها بالحواس لتبيّن فاعليتها وحيويّتها واستثارتها العواطف بامتزاج المدركين الحسي والخيالي. وكان هذا الفصل إتماماً لأسس البناء في شعر ابن جبير وما انتهى به من معطيات دلاليةٍ عبّر بها عن مكنون ذاته ومشاعره فكانت أحكاماً في تتبّع هذه الدلالة وتشخيصها وتبيان المعايير والقياسات التي آلت إليه في ذلك من خلال المباحث التي كانت لها عنواناتها الخاصة، فيتعلّق القول بما يسبقه من عنوانٍ سواء أكان في المستوى الصوتي أم في التركيبي أم في الدلالي.

ثم بعد ذلك كانت الخاتمة التي ذُكرت فيها أهم النتائج.

ولا يخفى على أحدٍ ما في بلدنا من مِحنٍ تقضُّ مضاجعنا جميعاً، وما يمرّ به من كُرَبٍ تجمُّ علينا أشكال المصاعب والنّكبات، وطبيعيٌّ أن يتأثر كُلُّ نِتاجٍ بهذه الظروف.

ثم كانت قلة المصادر والمراجع لتاريخ الأدب العربي في العصر الأندلسي عقبةً أخرى، إلاّ أنّ ذلك ـ بعد الاستعانة بالله ـ لم يمنعني من مواصلة البحث والاستعانة بكلٍّ من له خبرةٌ ومعرفةٌ وصلةٌ بهذا العصر الإسلامي (العصر الأندلسي) الذي دام ثمانية قرونٍ فأورثنا القدر الهائل من العلم والأدب والمعرفة.

أمّا أبرز المصادر والمراجع التي اعتمدتها في هذه الدراسة فكانت متنوعة. فقد استعنت بديوان ابن جبير بتحقيق الدكتور منجد مصطفى بهجت، وكتاب العمدة لابن رشيق، والإيضاح للقزويني، وجواهر البلاغة لأحمد الهاشمي، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، للدكتور عبد الله الطيب المجذوب، وموسيقى الشعر، للدكتور إبراهيم أنيس، فضلاً عن كتب البلاغة، والنقد، والعروض، وكتب الأدب الأندلسي، وغيرها من المصادر والمراجع الأدبية والتاريخية.

ومن باب الوفاء والعرفان، أزجي شكراً واعتزازاً لكلّ من مدّ يد العون وأسدى النصح لي، سائلاً الله جلّ وعلا أن يتولّى إيفاءهم مثوبةً تكافئ وفاءهم، وتستغرق بعض صنائع معروفهم، وأخصّ منهم: أستاذتي العزيزة الدكتورة (أسماء صابر جاسم)، التي شرّفتني بملاحظاتها القيّمة، فما ادّخرت جهداً في تقويم الدراسة، ومتابعتها الدقيقة فصلاً فصلاً، بل كلمةً كلمة، وكانت إشاراتها واضحةً في تسديد الخطى وتذليل العقبات.

كما أتقدّم بالشكر والتقدير لأستاذي الفاضل الدكتور (أحمد هاشم أحمد)، لكبير اهتمامه، وسعة صدره، ولِمَا استقطعه من وقته الثمين لقراءة هذه الدراسة بتدقيقٍ قلّ نظيره، ولكلٍّ ما أسداه من عونٍ ونصحٍ ومشورة.

ولأستاذي وأخي العزيز الدكتور (محمد عويد الساير)، أتوجّه بخالص آيات الشكر والثناء، على حرصه ومتابعته الدائمة، ولِمَا يبذله من سعيٍ وجهدٍ خدمةً للعلم وأهله.

وَلَئِن كان الفضل يذكر، فلا أنسى الجهد الذي بذله الدكتور (سمير قادر حبيب)، والسيد (يونس عبد الله سلمان)، وما تجشّموه من مشقّةٍ وعناءٍ لأيام طوال، وسعيهم الدؤوب لإظهار الكتاب على أكمل وجه، فكانت لهم أيادٍ عليَّ سابغة أعدّ منها ولا أعدّدها، غمرتني بوافر الفضل والعطاء.

وبعد ذلك فقد بذلت قصارى جهدي في إتمام البحث على أكمل وجه، فإن أصبت فبفضل الله، وهو المُعين، وعليه التكلان، ومنه التوفيق والسداد، وإن أخطأت فحسبي ما بذلت من جهد، والله من وراء القصد، وله الكمال وحده.. ولله الحمد والمِنّة أولاً وآخراً.

علي إسماعيل

التمهيد

(ابن جبير الرجل)

- اسمه ، كنيته ، نسبه
- ولادته ، نشاته ، صفاته
- الرحلة وأثرها في حياته
- عصر ابن جبير
- وفاته
- ديوانه



التمهيد

اسمه، كنيته، نسبه

هو (محمد بن أحمد بن جبير بن سعيد بن جبير بن محمد بن سعيد بن جبير أبن محمد بن مروان بن عبد السلام بن جبير الكناني)[1]. يكنّى (أبو الحسين وأبو الحسن)[2]. ويُذكر أنّ جدّه (عبد السلام بن جبير) دخل الأندلس (في طالعة بلج بن بشر بن عياض القشيري في محرّم سنة ثلاثٍ وعشرين ومائة...وهو من ولد ضمرة بن كنانة بن بكر بن عبد مناف بن كنانة بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معدّ بن عدنان)[3]. وهو أندلسيٌّ يلقّب بالبلنسيُّ الشاطبيّ نسبةً إلى هاتين المدينتين في شرقي الأندلس[4]، ويلقّب بالكنانيّ نسبةً إلى كنانة[1].

---

(1) الإحاطة: 2/ 146، وينظر ترجمته في: زاد المسافر وغرّة محيّا الأدب السافر، صفوان التجيبي: 114، وأعلام مالقة، أبو عبد الله بن عسكر وأبو بكر بن خميس: 138، وأدباء مالقة، أبو بكر محمد بن خميس المالقي: 122، والتكملة لوفيات النقلة، عبد العظيم بن عبد القوي المنذري: 2/ 407، والتكملة لكتاب الصلة، ابن الأبّار: 2/ 598 ـ 599، والمغرب في حلى المغرب، ابن سعيد المغربي: 2/ 384، والذيل والتكملة: 5/ 2/ 595، وسير أعلام النبلاء، شمس الدين الذهبي: 22/ 45، ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، للمقري التلمساني: 2/ 385، وشذرات الذهب في أخبار من ذهب، ابن العماد الحنبلي: 5/ 143، والأعلام، الزركلي: 5/ 319 ـ 320، والموسوعة العربية العالمية: 8/ 220، ومعجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، كامل سلمان الجبوري: 4/ 297.

(2) أكثر الروايات تذكر كنيته (أبو الحسين)، إلاّ أنّ (أبو الحسن) جاءت في المغرب: 2/ 384، ينظر: زاد المسافر: 114، وأعلام مالقة: 138، وأدباء مالقة: 122، والتكملة لوفيات النقلة: 2/ 407، والتكملة لكتاب الصلة: 2/ 598، والعبر في خبر من غبر، شمس الدين الذهبي: 3/ 163..

(3) الإحاطة: 2/ 146.

(4) بلنسية: مدينة سهلية تقع في شرقي الأندلس، وتعدُّ قاعدة من قواعدها، وفيها أسواق وتجارات كثيرة. بينها وبين البحر ثلاثة أميال. ينظر: الروض المعطار في خبر الأقطار، الحميري: 97. أما شاطبة فهي مدينة في شرقي

ولادته، نشأته، صفاته:

ولد ابن جبير ليلة السبت العاشر من شهر ربيع الأوّل سنة أربعين وخمس مئة ببلنسية[2]. وقيل: سنة تسع وثلاثين وخمسمائة بشاطبة[3].

نشأ ابن جبير في بيئةٍ دينيّةٍ ساعدت على التزامه النهج الإسلاميّ منذ نعومة أظفاره. إذ كان والده من وجوه أهل بلنسية، وهو صاحب علم، وحين نزل شاطبة أصبح من كتّابها ورؤسائها المشهورين[4].

أخذ ابن جبير العلم عن والده وعن كثيرٍ من شيوخ عصره من أعلام العلماء، وأكابر الزهاد والفضلاء في الأندلس وفي مختلف البلاد التي أقام بها، ومنهم: محمد بن أبي العيش[5]، وابن الجوزي[6]، فأخذ عنهم مختلف العلوم والآداب، من علوم الحديث، والقراءات، والعربية، وغيرها.

الأندلس وشرقي قرطبة، وهي مدينة كبيرة قديمة قد خرج منها خلق من الفضلاء. معجم البلدان، ياقوت الحموي: 3/ 309.

(1) إحدى أشهر قبائل العرب وأعظمها، منها قبيلة قريش. ينظر: معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، عمر رضا كحالة: 3/ 996 وما بعدها.

(2) ينظر: التكملة لوفيات النقلة: 2/ 407.

(3) ينظر: التكملة لكتاب الصلة: 2/ 599.

(4) والده الوزير أبو جعفر أحمد بن جبير...عني بالآداب وكان كاتباً وشاعراً. توفي سنة اثنتين وخمسين وخمسمائة. ينظر: التكملة لكتاب الصلة: 1/ 63، والحلة السيراء، ابن الأبّار القضاعي: 2/ 224، وتاريخ الإسلام، شمس الدين الذهبي: 38/ 76.

(5) هو علي بن محمد بن أبي العيش الأنصاري، من أهل طرطوشة. سكن شاطبة ويكنّى (أبو الحسن). تصدّر للإقراء بشاطبة وكان من أهل الصلاح والفضل مع المعرفة بالقراءات وطرقها والتقدم في صناعتها. توفي بعد سنة 560هـ. ينظر: التكملة لكتاب الصلة: 3/ 200، ومعرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار، شمس الدين الذهبي: 2/ 534 ـ 535.

(6) هو أبو الفرج عبد الرحمن بن أبي الحسن علي بن محمد الجوزي... يرجع نسبه إلى محمد بن أبي بكر الصديق ﷺ. له التصانيف المشهورة في أنواع العلوم كالتفسير والحديث والفقه والوعظ والزهد والتاريخ والطب وغير

ومثلما أخذ العلم والأدب عن كثيرين؛ فقد أخذهما عنه الكثيرون، ومنهم: أبو محمد المنذري[1]، ورشيد الدين بن العطّار[2]. وقد ذكر صاحب الإحاطة عدداً كثيراً من مشيخته ومَن أخذ عنه[3].

ورث ابن جبير عن أبيه التزاماً دينياً أكثر أيّام حياته، وهو ما جعله زاهداً منقطعاً إلى الله (وكان من أهل العلم والديانة والفضل والصيانة)[4]، وكان كذلك (سنّياً فاضلاً، نزيه الهمّة، سريّ النفس، كريم الأخلاق)[5].

ووصف بصفاتٍ تدلّ على كبر شأنه وعلوّ منزلته مثل: (الحاج)[6] و(الشيخ الأجلّ الصالح الفاضل)[7] و(العلاّمة)[8] و(مقرئٌ حاذق)[9] و(من أعلام العارفين بالله)[10] و(الإمام الرئيس)[11] وغيرها من صفات الفضل والصلاح. فضلاً عن ذلك فقد كان أديباً بارعاً في النظم

ذلك. توفي سنة سبع وتسعين وخمسمائة ببغداد. ينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلّكان: 3/ 140، والنجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ابن تغري بردي: 6/ 174.

(1) هو زكي الدين أبو محمد عبد العظيم بن عبد القوي المنذري الشامي ثم المصري الشافعي. كان حافظاً كبيراً حجّة ثقة. برع في العربية والفقه، وكان عالماً في معرفة علم الحديث على اختلاف فنونه. توفي سنة ست مئة وست وخمسين. ينظر: شذرات الذهب: 3/ 277، والوافي بالوفيات خليل الدين بن أيبك الصفدي: 19/ 14، والنجوم الزاهرة: 7/ 63.

(2) هو يحيى بن علي بن عبد الله رشيد الدين أبو الحسن القرشي الأموي النابلسي المصري المالكي العطار. كان ثقةً ثبتاً عارفاً بفن الحديث، مليح الخط حسن التخريج، انتهت إليه رياسة الحديث بالديار المصرية. توفي سنة اثنتين وستين وستمائة. ينظر: فوات الوفيات، محمد بن شاكر الكتبي: 2/ 616.

(3) ينظر: الإحاطة: 2/ 147 ـ 148.

(4) التكملة لوفيات النقلة: 2/ 407.

(5) الإحاطة: 2/ 146.

(6) زاد المسافر: 114.

(7) التكملة لوفيات النقلة: 2/ 407.

(8) سير أعلام النبلاء: 22/ 45.

(9) غاية النهاية في طبقات القراء، شمس الدين محمد بن محمد الجزري: 2/ 60.

(10) نفح الطيب: 2/ 385.

(11) شذرات الذهب: 5/ 143.

والنثر، شاعراً مجيداً وكاتباً بليغاً. اعتنى بعلوم التفسير والحديث والفقه والقراءات وغيرها من علوم اللغة والنحو والصرف والبلاغة والآداب والنقد[1].

كان ابن جبير من العمّال المشتغلين بأشغال السلطان فاكتسب مالاً كثيراً، ثم إنه زهد في ذلك وتصدّق بجميع ماله[2]. وأخذ يتنقّل بين عدّة مدنٍ من بلاد الأندلس والمغرب العربي (غرناطة ومالقة وسبتة وفاس وغيرها)[3]. ولم يكتفِ بذلك بل رحل إلى بلاد المشرق العربي وبلاد الحجاز، فزار بغداد ودمشق ومكة والمدينة وكثيراً غيرها[4]. وعلى الرغم ممّا كان عليه من الشهرة والمعرفة في بلاده وغيرها إلاّ أنّه انقطع عن ذلك كلّه وأخذ يسمع الحديث النبويّ الشريف، لا يشغله سوى الخير وأهله[5].

الرحلة وأثرها في حياته:

يرجع تاريخ الرحلة في التراث العربي إلى ما قبل الإسلام حين ذكر القرآن الكريم قيام العرب برحلتين موسميّتين، رحلة الصيف إلى بلاد الشام، ورحلة الشتاء إلى اليمن[6]، وذلك في قوله تعالى (لِإِيلَافِ قُرَيْشٍ ۞ إِيلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ)[7]. ونظراً إلى ما تتضمّنه الرحلة من معلوماتٍ وافرةٍ في مختلف العلوم التاريخية والجغرافية والاجتماعية وغيرها، فقد أولع بها الرحالة وتجشّموا عناءها ومخاطرها لأسبابٍ كثيرةٍ ساعدت على توسّعها والإقبال عليها على

---

(1) ينظر: أعلام مالقة: 138، وأدباء مالقة: 122، والتكملة لوفيات النقلة: 2/ 407. والإحاطة: 2/ 146، ونفح الطيب: 2/ 385.

(2) ينظر: أعلام مالقة: 138، وأدباء مالقة: 122.

(3) ينظر: الإحاطة: 2/ 147.

(4) ينظر: رحلة ابن جبير: 87، 167، 193، 234.

(5) ينظر: التكملة لوفيات النقلة: 2/ 407، والإحاطة: 2/ 147.

(6) ينظر: أدب الرحلات، د.حسين محمد فهيم: 89. وتجدر الإشارة إلى أنّ مؤلف الكتاب وهم في ذكر الرحلتين، فجعل رحلة الصيف إلى اليمن، ورحلة الشتاء إلى بلاد الشام، ينظر الصفحة (111) من الكتاب نفسه.

(7) قريش: 1، 2.

نحوٍ كبير، فكانت دوافع نشوء الرحلة وازدهارها منها ما يتعلّق بالسفر لطلب العلم، أو لتأدية شعيرةٍ إسلاميّةٍ، كالحجّ، أو للتجارة والسياحة وغيرها من دواعي الرحلة والسفر[1].

ونتيجةً لذلك فقد أُفرد لها فنٌّ مستقلٌّ عُرف فيما بعد باسم (أدب الرحلات). وأدب الرحلات هو (فنٌّ من فنون النثر ينقل فيه الكاتب ما شاهده وما وقع له أثناء سفره بأسلوب السرد القصصي الذي يتوخّى الرحالة فيه الدقّة في الملاحظة، والوصف الحيّ المتحرّك، وسهولة الرواية مع تحرّي الحقيقة...)[2].

يعدّ ابن جبير أحد أشهر الرحالة الذين دوّنوا أسمائهم في ذاكرة التاريخ العربيّ لِمّا قام به من رحلاتٍ غيّرت نمط حياته وساعدت على رسم شخصيّةٍ جديدةٍ أثرت التراث بفنونٍ وآداب كانت حصيلةً لتلك الرحلات.

فقد قام ابن جبير برحلاتٍ ثلاثٍ من الأندلس إلى المشرق، وحجّ في كلّ رحلةٍ قام بها[3]، إلاّ أنّ السبب وراء تلك الرحلات كان مختلفاً. إذ تشير المصادر انّ سبب الرحلة الأولى هو حادثة شربه كأس خمرٍ أُجبرَ عليها، فما كان منه إلاّ أن عزم على أداء فريضة الحج تكفيراً عن ذنبه، فكانت رحلته الأولى إلى المشرق[4].

وقام برحلته الثانية (لَمّا شاع الخبر المبهج بفتح بيت المقدس على يد السلطان الناصر صلاح الدين...)[5].

أمّا رحلته الثالثة فكانت بعد وفاة زوجه[1]. وكان ابن جبير كلفاً بها فَعَظُم وجدهُ عليها فسافر عن بلده ليروّح عمّا ألمّ به من حزنٍ على فراقها وليؤدي فريضة الحجّ للمرّة الثالثة[2].

---

(1) ينظر: أدب الرحلات عند العرب في المشرق، نشأته وتطوّره حتى نهاية القرن الثامن الهجري. د.علي محسن مال الله: 13، والنثر العراقي موضوعاته واتجاهاته من بداية القرن التاسع عشر حتى عام 1918م، حسن دخيل عباس الطائي: رسالة دكتوراه، كلية الآداب ـ الجامعة المستنصرية/ 2003م: 204.

(2) أدب الرحلات في الإسلام، أحمد أبو سعد: 27.

(3) ينظر: الذيل والتكملة: 5/ 2/ 605، والإحاطة: 2/ 146.

(4) نفح الطيب: 2/ 385 ـ 386.

(5) الإحاطة: 2/ 147.

كانت دوافع رحلات ابن جبير الثلاث، دينيّة واجتماعية وأتت بثمارٍ أدبيّة وثقافيّة، وهي بمختلف أسبابها ودوافعها أسهمت في بناء شخصيّته الملتزمة بالدين الإسلامي.

ولّما كانت رحلته أشبه بمذكّراتٍ يوميّة يسجّل فيها جميع ما شاهده وعايشه أثناء رحلته؛ فقد ساعده ذلك على رفد ثقافته بالكثير من الخبرة والمعرفة عن طريق الاختلاط ومعرفة طبائع الناس وعاداتهم وتقاليدهم وما يفسحه ذلك من مجالٍ للمقارنة وتقويم ما اكتسبه المرء من بيئته ومجتمعه، وهو ما دفعه لتسجيل تجربته وما مرّ به في رحلته الأولى فألّف كتابه (تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار) والمعروف بـ(رحلة ابن جبير).

لرحلة ابن جبير أثرٌ أدبيٌّ كبيرٌ من ناحيتي الصياغة والأسلوب الأدبي المتقن فأصبحت (من الناحية الفنية ذروة ما بلغه نمط الرحلة في الأدب العربي)[3]، وذلك لما حفل به هذا الكتاب من عنايةٍ فائقةٍ في دقّة الوصف وحسن الملاحظة وصريح العبارة وإتقان الكلام بأسلوبٍ أدبيٍّ ممتعٍ وجميل، لتكون به هذه الرحلة (وثيقةً من أجمل وأصدق ما خلّف الرحّالة العرب، يصل بها دفعةً واحدةً إلى قرابة القمّة التي وصل إليها فنّ تدوين الرحلات في تاريخنا الفكري)[4].

تتجلّى القيمة الأدبية لأدب الرحلات (في كون كثيرٍ ممّا أورده هؤلاء الرحّالون في مذكّراتهم يمكن أن يأخذ سبيله إلى عالم الأدب والخيال كأنموذجٍ من أرقّ النماذج على الوصف الفنّيّ الحيّ المتميّز بشيءٍ لم نزل نفتقده في أدبنا، وهو الانصراف عن اللّهو والعبث اللّفظيّ والطلاء السطحيّ، والإيثار للتعبير السهل المستقيم الناضج بغنى التجربة وصدق اللّهجة الشخصيّة، ممّا لا نجده متوافراً عند البلغاء والأدباء المحترفين، ونجده بقوّةٍ عند العلماء وفقهاء

---

(1) هي عاتكة المدعوّة بأم المجد. ولدت سنة ستٍّ وأربعين وخمسمائة، وتوفّيت سنة ستمائة وواحد. وهي ابنة الوزير أحمد بن عبد الرحمن بن أحمد الوقّشي المعروف بأبي جعفر. كان من بيت جلالٍ وحَسَب، وله مشاركاتٌ في الأدب وغيره من العلوم. كانت وفاته سنة أربعٍ وسبعين وخمسمائة. ينظر: الحلة السيراء: 2/ 257، والذيل والتكملة: 5/ 2/ 606، والإحاطة: 2/ 147، ونفح الطيب: 2/ 489.

(2) ينظر: الإحاطة: 2/ 147.

(3) تاريخ الأدب الجغرافي العربي، اغناطيوس كراتشكوفسكي: 1/ 301.

(4) تاريخ الجغرافية والجغرافيّين في الأندلس، د.حسين مؤنس: 429.

الدين والمؤرّخين وهؤلاء الكتاب الرحّالين)[1]، وهـذا مـا امـازت بـه رحلـة ابـن جـبير، كونهـا صيغت بهذا الأسلوب السهل الممتنع[2].

إلى جانب ما أسبغته الرحلة على ابن جبير من شهرةٍ في أدب الرحلات وتسطير اسمه علماً من أعلامها؛ فقد كان لإحدى رحلاته ـ وهي الثالثة ـ أثرٌ كبيرٌ في نظم ديوان شعرٍ يختصُّ برثاء زوجه (أم المجد). إذ رحل ليتعزّى عن مصابه فيها كما أسلفنا سابقاً[3]. وتـذكر المـصادر أنَّ له ديوان شعرٍ في مجلّدٍ متوسّطٍ على قدر ديوان أبي تمام بجمع أبي بكر الصولي، وله جزءٌ منه في رثاء زوجه باسم (نتيجة وجد الجوانح في تأبين القرين الصالح) يحوي أكثر من ثلاثمائة بيت سوى خمس موشّحاتٍ، ومنه جزء سمّاه (نظم الجمان في التشكّي من إخوان الزمان) يشتمل على أكثر من مائتي بيتٍ في قِطَعٍ[4]. وهذه الميزة ينفرد بها ابن جبير عن بقيّة الشعراء، إذ إنَّ هذا الغرض ـ رثاء الزوجة ـ قليلٌ في الشعر العربي، وربّما يكون هناك شعراء رثوا أزواجهم، وشاعراتٌ رثين أزواجهنَّ ولكن في قصيدةٍ أو قصيدتين[5]، إلاّ أنّ ابن جبيرٍ أفرد ديواناً في ذلك وإن لم يصل إلينا منه إلاّ بيتان هما قوله[6]:

بِسَبْتَةَ لي سَكَنٌ في الثَّرى	وَخِلٌّ كَرِيمٌ إليهَا أتَى
فَلَو أستَطِيعُ رَكِبْتُ الهَوَا	فَزُرْتُ بِهَا الحَيَّ والمَيِّتَا

إلاّ أنّ ضياع ديوان الشاعر في رثاء زوجه لم يغب عن بال الباحثين والدارسين لشعر ابن جبير في الإشارة إليه والتنويه عليه لما له من منزلةٍ وأهميّةٍ وتفرّد.

(1) أدب الرحلات وتطوّره في الأدب العربي، أحمد أبو سعد: 6.

(2) ينظر: تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس: 519.

(3) ينظر: الصفحة (7) من هذه الدراسة.

(4) ينظر: الذيل والتكملة: 5/ 2/ 608، والإحاطة: 2/ 148.

(5) من الشعراء الذين رثوا أزواجهم: أبو اسحق الألبيري (ت 460هـ)، وابن حمديس الصقلّي (ت 527هـ)، والأعمى التطيلي (ت 542هـ). ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، د.إحسان عباس: 121.

(6) ديوانه: 34.

عصر ابن جبير:

عاش ابن جبير في ظلّ دولة الموحدين، تلك الدولة التي أسّسها (محمد بن تومرت) الملقّب بالمهدي[1]، وذلك بعد أن أعدّ العدّة لإسقاط دولة المرابطين سنين طوال، وكان أساس دعوته (دينيّاً قوامه الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وعلى أساسٍ قبليٍّ وهو الصراع بين القبائل البربرية، ومنها قبيلة لمتونة (المرابطين) وقبيلة هرغة من مصموده (الموحدين)...)[2]. ثم ما لبث أن توفّي ابن تومرت سنة (524هـ)، وكان قد أوصى بالأمر من بعده إلى (عبد المؤمن بن علي)[3]، الذي ظلّ يقارع المرابطين بحروبٍ استنزافيّةٍ ضدّ معاقلهم حتى استولى على عاصمتهم (مراكش) ودخلها سنة (540هـ)[4].

بسطت دولة الموحّدين نفوذها على بلاد المغرب والأندلس، وقويت شوكتهم واستقرّت أركان دولتهم فاستمرّ حكمها زهاء قرن، وكان عبد المؤمن بن علي (أوّل حاكمٍ مسلمٍ في تاريخ

(1) هو محمد بن عبد الله بن تومرت. لقّب بالمهدي لادّعائه أنه المهدي المنتظر. ولد بمدينة سوس في أقصى بلاد المغرب سنة خمسٍ وثمانين وأربعمائة، وهو من قبيلة تسمّى هرغة. يرجع نسبه إلى الحسن بن علي بن أبي طالب (رضي الله عنهما). رحل إلى المشرق وطلب العلم فتعلّم شيئاً من أصول الفقه وأصول الدين وسمع الحديث، كان ورعاً ناسكاً مقبلاً على العبادة، شجاعاً، فصيحاً في لسان العربي والمغربي. توفي سنة أربعٍ وعشرين وخمسمائة، وذكر أنّ وفاته كانت سنة ثمانٍ وعشرين وخمسمائة. ينظر: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، عبد الواحد المراكشي: 178، ووفيات الأعيان: 5/ 45، والنجوم الزاهرة: 5/ 254.

(2) تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، د.خليل إبراهيم السامرائي وآخرون: 264.

(3) هو عبد المؤمن بن علي بن علوي، من قومٍ يقال لهم (بنو مجبر)، وقيل: يرجع إلى (قيس بن عيلان بن مضر). ولد سنة سبعٍ وثمانين وأربعمائة في ضيعةٍ من أعمال تلمسان تعرف بـ(تاجرا). تولّى الولاية بعد وفاة محمد بن تومرت، واستمرّت مدّة حكمه إحدى وعشرين سنة. كان جميلاً وضيئاً فصيح الألفاظ جزل المنطق محبّباً إلى النفوس. توفي سنة ثمانٍ وخمسين وخمسمائة. ينظر: المعجب: 196 ـ 197، والروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية، أبو شامة المقدسي: 1/ 403، ووفيات الأعيان: 3/ 237، والنجوم الزاهرة: 5/ 363.

(4) ينظر: دولة المرابطين في عهد علي بن يوسف بن تاشفين/ دراسة سياسية وحضارية، سلامة محمد سلمان الهرفي: 89 وما بعدها.

المغرب الكبير استطاع وضع يده على البلاد الممتدّة من مصر إلى الأطلسي بالإضافة إلى اسبانيا...)[1].

بعد وفاة (عبد المؤمن بن علي) سنة (558هـ) تسلّم الحكم (أبو يعقوب يوسف (الأول) بن عبد المؤمن)[2]، (558 ـ 580هـ) ومن بعده (أبو يوسف يعقوب المنصور)[3]، (580 ـ 595هـ). وبلغ حكم الموحّدين في عهدهما أوج عظمته من الناحية الحربيّة والسياسية والحضارية (ومع تمسّك الموحدين بأمور الدين، كانوا أكثر ميلاً من المرابطين إلى تشجيع العلوم والآداب وأعلق منهم بالحضارة: فإنّ أبا يعقوب استقدم الفلاسفة إلى بلاطه كابن طفيل وابن رشد، وعني بالعمارة، ومن آثاره الباقية منارة الجامع الكبير في اشبيلية...)[4].

بدأت أركان دولة الموحّدين تتزعزع ولاسيما بعد وقعة (العِقاب)[5]، وهزيمة المسلمين على يد الروم سنة (609هـ)، ممّا ساعد على ظهور كيانات سياسيةٍ جديدةٍ، واستقلال المدن الأندلسيّة الواحدة تلو الأخرى حتى ضعفت دولة الموحّدين وانهارت[6].

---

(1) الموسوعة العربية العالمية: 24/ 371.

(2) هو يوسف بن عبد المؤمن بن علي. كان حلو الألفاظ حسن الحديث طيب المجالسة، أعرف الناس بأيام العرب ومآثرها في الجاهلية والإسلام. تعلم القرآن وعلم اللغة والنحو والأدب وبرع فيها، فكان فقيهاً حافظاً عادلاً ديّناً مجاهداً حسن السيرة ميّالاً للحكمة والفلسفة أكثر من ميله إلى الأدب، وقيل: إنه كان يحفظ صحيح البخاري. توفي سنة ثمانين وخمسمائة، وقيل ثمانيةٌ وسبعين وخمسمائة. ينظر: المعجب: 237، والروضتين: 3/ 223، والنجوم الزاهرة: 6/ 93.

(3) هو يعقوب بن يوسف بن عبد المؤمن بن علي، يكنّى بـ(أبي يوسف). كان غازياً مجاهداً، وهو أعظم ملوك المغرب وأحسنهم سيرة لما جمعه من محاسن الدين والصلاح والشجاعة والكرم والحزم. بويع له في حياة أبيه بأمره، وكان عمره حين استلم بلاد المغرب اثنان وثلاثون سنة. دامت ولايته ستة عشر عاماً. توفي سنة خمسمائة وخمسٌ وتسعين وكان عمره ثمان وأربعون سنة. ينظر: المعجب: 261، والنجوم الزاهرة: 6/ 153.

(4) في الأدب الأندلسي، د.جودت الركابي: 29.

(5) إحدى المعارك بين المسلمين والإفرنج في الأندلس. وقعت سنة ست مئة وتسعة، وكانت موقعةً عظيمةً على المسلمين. إذ استشهد منهم ما يقرب الستمائة ألف مقاتل، واستولى الإفرنج بعدها على أكثر الأندلس، ولم تقم للمسلمين بعدها قائمة. ينظر: المعجب: 321 ـ 322، ونفح الطيب: 4/ 383.

(6) ينظر: المعجب: 321، ونفح الطيب: 4/ 383.

وعلى الرغم مّا انطوت عليه مدّة حكم الموحدين من صراعات ونزاعات وحروب مستمرة، إلاّ أنّ ذلك لم يكن حائلاً دون ازدهار الحياة الثقافية عامة والأدبية خاصة، فكانت امتداداً لما سبقها من تطوّرٍ وتقدّمٍ كانت قد سارت على نهجه ملوك الطوائف والمرابطين في تشجيع الحياة الأدبية والاهتمام بها، وظهر خلقٌ كبير من الفضلاء والعلماء في شتى ميادين العلم، فأسهموا في رفد الحضارة الإسلامية بالعلم والمعرفة بعديد الكتب والمؤلفات المختلفة في التفسير والحديث والقراءات والفقه واللغة والنحو والطب والرياضيات والتاريخ والجغرافية والفلسفة وعلم الكلام وغيرها[1]. ولم يكن ابن جبير بعيداً عن ذلك كلّه بل (جرت بينه وبين طائفةٍ كبيرةٍ من أدباء عصره مخاطبات ظهرت فيها براعته وإجادته)[2].

وفاته:

أجمعت المصادر على أنّ وفاة ابن جبير كانت في الإسكندرية ليلة الأربعاء التاسع والعشرين من شعبان سنة أربع عشرة وستمائة، ودفن على كوم عمرو بن العاص ﷺ[3]. ورجّح الدكتور (شوقي ضيف) أن يكون مسجد (سيدي جابر) في الإسكندرية مسجده، وأنّ العامة حرّفوا اسمه مع مرور الزمن[4].

---

(1) ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين: 71، الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، د.منجد مصطفى بهجت: 191، 192، والدراسات اللغوية في الأندلس، رضا عبد الجليل الطيار: 20 وما بعدها.

(2) الذيل والتكملة: 5/ 2/ 607.

(3) ينظر: التكملة لكتاب الصلة: 2/ 599، والذيل والتكملة: 5/ 2/ 621، وسير أعلام النبلاء: 22/ 45، والإحاطة: 2/ 152، ونفح الطيب: 2/ 489. غير أنّ زكي الدين المنذري ذهب إلى أنّ وفاته كانت ليلة السابع والعشرين من شعبان. ينظر: التكملة لوفيات النقلة: 2/ 407.

(4) ينظر: الرحلات، د.شوقي ضيف: 71.

ديوانه:

بُذلت جهودٌ كبيرةٌ في جمع شعر ابن جبير، إذ مرّ بعدة مراحل كان أوّلها البحث الذي نشره الدكتور (منجد مصطفى بهجت) تحت عنوان (ابن جبير الأندلسي شاعراً)(1)، إذ أورد ثمانيةً وستين نصاً شعرياً مجموع أبياتها (أربع مئة) بيت. ثم عاد ونشر بحثاً آخر تحت عنوان (المستدرك على شعر ابن جبير)(2)، فكانت تتمّة البحث والمستدرك (أربعمائة وثمانيةً وخمسين بيتاً).

ثم صدر بعد ذلك كتابٌ بعنوان (شعر ابن جبير)(3)، جمع وتحقيق وتقديم الأستاذ (فوزي الخطبا) ويشتمل على (ثلاثةٍ وستين) نصّاً شعرياً في (ثلاث مئة وسبع وسبعين) بيتاً. ثم عاد الدكتور (منجد مصطفى بهجت) وجمع بحثه ومستدركه وأصدر كتاباً بعنوان (ديوان الرحالة ابن جبير الأندلسي وما وصل إلينا من نثره)(4)، وهو يختلف كثيراً عمّا نشره من قبل. إذ تضمّن هذا الديوان (خمساً وثمانين) نصّاً شعريّاً، وعزّزه بفهارس للأبيات والنثر والأعلام، وجدولين بمصادر شعر ابن جبير بحسب كميتها وقدم روايتها، وشَرح المفردات شرحاً وافياً، ثم أورد عشرة نصوصٍ نثرية، فضلاً عن استعماله أكثر من ستين مصدراً، في حين اعتمد الأستاذ (فوزي الخطبا) على أحد عشر مصدراً لا غير، ولم يأت بشرح المفردات ولم يكن بالدقة التي كان عليها ديوان الدكتور منجد، فضلاً عمّا وقع به من وهم في نسبة بعض الأبيات لابن جبير وهي ليست له.

ثم ظهر مستدرك آخر على ديوان ابن جبير الذي حققه الأستاذ (فوزي الخطبا)، نشره الدكتور (محمد عويد الساير)(5). وأورد في مستدركه هذا سبعة عشر نصاً شعريّاً في (مئةٍ وثمانيةٍ وخمسين) بيتاً. ثم أرسل لي ـ مشكوراً ـ نصّين في (تسعة) أبياتٍ وجدها في كتاب (كنز الكتّاب ومنتخب الآداب) لم يتسنَّ له نشرها بعد.

---

(1) بحث منشور في مجلة آداب الرافدين/ كلية الآداب ـ جامعة الموصل/ العدد التاسع: 1978م.

(2) بحث منشور في مجلة معهد المخطوطات العربية ـ الكويت/ المجلد التاسع والعشرون/ العدد الأول: 1985م.

(3) كتاب صادر عن دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع/ عمان ـ 1991م.

(4) كتاب صادر عن دار الرفاعي للنشر والتوزيع/ الرياض ـ 1999م.

(5) بحث منشور في مجلة المورد/ المجلد الحادي والثلاثون ـ العدد الثاني: 2004م.

وممّا اتضح لي من خلال متابعة ما طبع من شعر ابن جبير في المجموعتين والمستدركين، أنّ هناك بعض المواضع التي تتطلّب الإشارة والتوضيح، حتى يكون المختصّ على بيّنةٍ منها تلافياً لما فيها من غموض وسهو.

ففي قصيدةٍ لابن جبير مدح بها (صلاح الدين الأيوبي) يبدو لنا أنّ فيها التباساً وتخبّطاً كبيرين.. فحينما نشر الدكتور (منجد مصطفى بهجت) بحثه الموسوم (ابن جبير الأندلسي شاعراً) أورد القصيدة في (ستين) بيتاً من غير أن يقتطع منها شيئاً. وبعد أن أصدر ديواناً محققاً للشاعر، ذكر القصيدة وحذف منها بيتين هما (العاشر، والرابع والعشرون)، ولم يذكر السبب من ذلك. ولعلّ أستاذنا الفاضل أدرك أنّ في ذكر هذين البيتين تجريحاً أو تصريحاً في ذكر طائفة أو مذهبٍ معيّن، ولم يشأ أن يذكرهما مراعاةً للمشاعر أو صوناً للسان عن الخوض في جدل ومراء لا يجدي نفعاً. ولا أشكّ في أمانة الدكتور منجد إطلاقاً، ولكن كان من الأجدر أن يشير إليهما، ويذكُر أنّ في القصيدة جزءاً محذوفاً للأسباب التي ارتضاها في عدم ذكر البيتين. وبعد أن اطّلعت على ديوان ابن جبير بتحقيق الأستاذ (فوزي الخطيا)، وجدت أنّ في القصيدة (خمس) أبياتٍ لم تُذكر في ديوان الدكتور منجد، وقد خرّجها من كتاب (الذيل والتكملة)، السفر الخامس ـ القسم الثاني، في الصفحات (617، 618، 619، 620) وبذلك يصبح مجموع أبيات القصيدة (خمساً وستين) بيتاً.

وفي موضع آخر وَهِمَ الأستاذ (فوزي الخطيا) حين ذكر بيتاً نسبه إلى ابن جبير وهو ليس له، بل للشاعر الأندلسي (ابن القوطية)[1]، والبيت ممّا استشهد به ابن جبير، وورد ذكره في أكثر من موضع[2]. ثم بعد ذلك أورد مقطوعتين، الأولى في (ثمانية) أبيات، والثانية في (ثلاث) أبيات

(1) أبو بكر محمد بن عمر بن عبد العزيز المعروف بابن القوطية الأندلسي، كان من أعلم أهل زمانه باللغة العربية، وكان حافظاً للحديث والفقه والخبر النادر وأروى الناس للأشعار، وكان عابداً ناسكاً جيد الشعر. توفي سنة سبع وستين وثلاثمائة. ينظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي: 2/ 84، ومعجم الأدباء، ياقوت الحموي: 5/ 390، ووفيات الأعيان: 4/ 368 ـ 369، والوافي بالوفيات: 4/ 171.

(2) ينظر: يتيمة الدهر: 2/ 84، ومعجم الأدباء: 5/ 390، ومرآة الجنان وعبرة اليقظان، أبو محمد عبد الله بن أسعد اليافعي: 2/ 390، ونفح الطيب: 3/ 74.

ونسبهما إلى ابن جبير، والمقطوعتان للشاعر (موسى بن عمران المارتلي)[1]، وهما ممّا تمثّل به ابن جبير أيضاً وليست له، وتوارد ذكرهما أيضاً في أكثر من موضع[2].

وجاء في كتاب (البلاغة الواضحة) بيتٌ منسوبٌ إلى ابن جبير[3]، وقد وَهِمَ مؤلّفا الكتاب في نسبة هذا البيت إليه، وهو للشاعر (ابن جابر الأندلسي)[4]، وقد ورد في كتاب (معاهد التنصيص على شواهد التلخيص)[5].

ممّا تقدّم يمكن القول، إنّ شعر ابن جبير المطبوع في مجموعتين ومستدركين وما زوّدني به الدكتور (محمد عويد الساير)؛ قد اكتمل جمعه واستقر عدد أبياته على (ستمائة وتسعة وعشرين) بيتاً. وسيعتمد البحث في هذه الدراسة، على الديوان الذي حقّقه الدكتور (منجد مصطفى بهجت)، والمستدرك على شعر ابن جبير للدكتور (محمد عويد الساير).

---

(1) موسى بن حسين بن موسى بن عمران المارتلي، نسبة إلى مدينة (مارتلة) في الأندلس، المكنى (أبو عمران). كان زاهداً عابداً ورعاً له مشاركاتٌ في التفسير والحديث وأصول الدين مع تقدّم في الشعر والنثر. توفي سنة (ستمائة وأربعة) وهو ابن اثنين وثمانين سنة. ينظر: التكملة لكتاب الصلة: 2/ 687، والمغرب: 1/ 406.

(2) ينظر: المغرب: 1/ 406 ـ 407، ونفح الطيب: 3/ 296 ـ 297.

(3) البلاغة الواضحة، علي الجارم ومصطفى أمين: 266.

(4) شمس الدين أبو عبد الله محمد بن الشيخ شهاب الدين أحمد بن جابر الأندلسي، كان عالماً بارعاً في فنونٍ كثيرةٍ وله نظمٌ ونثرٌ ومصنّفاتٍ كثيرة. وُلِدَ سنة ستمائة وثمانيةٍ وتسعون، وتوفي سنة ثمانون وسبعمائة للهجرة. ينظر: الوافي بالوفيات: 2/ 157، والنجوم الزاهرة: 11/ 192.

(5) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبد الرحيم العباسي: 3/ 229.



الفصل الأول

المستوى الصوتي

توطئة

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

أولاً: الوزن

ثانياً: القافية

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

أولاً: الجناس

ثانياً: التكرار

ثالثاً: ردّ الأعجاز على الصدور

رابعاً: الترصيع

خامساً: التصريع

سادساً: التدوير

سابعا: التقسيمات الإيقاعية



الفصل الأول

المستوى الصوتي

توطئة:

لاشكّ في أنّ للشعر أثراً في النفس ينبع من روافدَ تُمدُّهُ بالديمومة والبقاء، ليكون له الأثـرُ الأكبرُ في تأكيد غاية الشعر وتحقيق الراحة في النفس والمتعة في السمع.

وتبرز الصلة بين الموسيقى والشعر واحدةً من بين تلك الروافد، إذ يظهر أثر هذه العلاقة بما ينعكس على النصّ من تلاحم أجزائه وبعث الروح فيه، ذلك أنّ (بين الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيويًا)[1]. وهذا الارتباط والانسجام يتّضح حينما نجد أنّ الشعر والموسيقى يرتكزان على الأداء الصوتي في تشكيل مادته التي تعتمد السمع أساساً لها[2].

ولّما كان الوزن والموسيقى أو الإيقاع واللحن[3]، ركنين رئيسين في بناء البيت الشعري، فقد وجب على الشاعر أن يوليهما من العناية ما يُسهم في إثراء النصّ وتعزيز موسيقاه، إذ إنّهما (يستقرّان في أعماق النفس، ويتأصّلان فيها، فيبثّان فيها ما صحباهُ من الجمال...)[4].

وقد قسّمت الدراسات الحديثة موسيقى الشعر على قسمين، هما:

- الموسيقى الخارجية، وقوامها الوزن والقافية.
- الموسيقى الداخلية، والتي تتمثّل - في الأغلب - بالمحسّنات البديعية والتقسيمات الإيقاعية المتوازنة وما شاكلها[5].

وقد ارتأينا أنّ هذا التقسيم في دراسة موسيقى الشعر عند ابن جبير؛ يُعدّ أفضل ما يناسب المضمون الشعري الذي جاء به الشاعر من ناحيتي الوزن والقافية.

---

(1) قضية الشعر الجديد، د.محمد النويهي: 20.

(2) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع: 12.

(3) ينظر: تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، د.محمد زغلول سلام: 40.

(4) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خبّاز: 95.

(5) ينظر: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة حسن عون: 58، والأسس الجمالية في النقد العربي، د.عز الدين إسماعيل: 362.

المبحث الأول

الموسيقى الخارجية

تتضافر في بنية الشعر ونظامه الصوتيّ عدّة مؤثّراتٍ لها دورها الفاصل في تنظيم المعاني والهيئة التي يستقرُّ بها الشكل الشعريُّ ومضمونه.

وهذه المؤثّرات هي العوامل التي تحدّد التوازن في الوحدات الإيقاعيّة، وتوفّر النّسَق المتطلّب لنظام الشعر عامة.

لذا سيكون الحديث عن الوزن والقافية كونهما أبرز عنصرين مؤثّرين في الموسيقى الخارجيّة، وهما هيكلها وقوامها الذي تعتمد عليه.

أولاً: الوزن:

يُعدّ الوزن ركناً أساسياً من أركان القصيدة العربية، وهو واحدٌ من الأسس والمبادئ المتّبعة في دراسة الآداب العالمية وتصنيفها مابين الشعر والنثر[1].

فبالوزن يتماز النظم من النثر، وبه يتمّ التلاؤم بين أطراف الكلام، إذ إنّ وضع الألفاظ وصياغتها على وفق ترتيبٍ معلومٍ تُجسّده بحور الشعر بأوزانها المعروفة، يجعل الكلام أقرب إلى النفس، وأسهل في الفهم والحفظ.

والفرق بين الشعر والنثر هو (أنّ الشعر نُظم على أساس الإيقاع في الموسيقى)[2]. وأنّ من شأن وزن الألفاظ وتمام حسنها أن يُعلي مرتبة الشعر وبها يفضل النثر. وفي ذلك يقول ابن رشيق (لأنّ كلّ منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة، ألا ترى أن الدرّ وهو أخو اللفظ، وشبيهه، وإليه يقاس وبه يشبه، إذا كان منثوراً لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب

(1) ينظر: ملحمة كلكامش، طه باقر: 30.

(2) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين: 10.

الذي له كسب، أو من أجله انتخب، وإن كان أعلى قدراً وأغلى ثمناً، فإذا نُظم كان أصون له من الابتذال وأظهرُ لحسنه مع كثرة الاستعمال، كذلك اللفظ إذا كان منثوراً تبدّد في الأسماع، وتدحرج من الطباع)[1].

إذ يؤكّد ابن رشيق في قوله هذا أهمية الوزن في النظم وأسلوب تثبيت الكلام وترسيخه في الذهن (ويريد ابن رشيق أن يقول: إنّ القول لا يثبت في الذهن ولا يعلق بالقلب إلاّ بالوزن، فالوزن هو المقيّد له الذي يحفظه من التشتت، ولولاه لكان كغيره من ضروب القول الأخرى، وإنّما يثبت الشعر في الخاطر بوزنه ولفظه، ولا يبقى من النثر لفظه، إنّما يضيع اللفظ ويبقى مدلوله ومعناه فحسب)[2].

وقد تنبّه الجاحظ لأهمية الوزن ومكانته في النظم لدى حديثه عن صعوبة ترجمة الشعر العربي إلى باقي اللّغات، وجعل الوزن حائلاً لذلك، وسمّاه (المعجز)[3]، وهو بقوله هذا يثبت ما للوزن من فضل على الشعر مثلما للعربية من فضل على سائر اللغات حين خصّها الله بالإعجاز وشرّفها أن تكون لغة القرآن.

وتأتي أهمية الوزن لما يعقد بينه وبين المعنى من صلةٍ لا يمكن تجاهلها أو الإغفال عنها، فلا يمكن (فصل موسيقى الكلمة عن مدلولها)[4].

كانت قضيةُ العلاقة بين الوزن والمعنى مثار اهتمام النقاد قديماً وحديثاً[5]، وقد أفاد منها الأدب في رفد مصادره ودعمها بفلسفة اليونان ونقدهم، فتأثر هؤلاء النقاد بما جاء في كتاب

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني: 1/ 19.

(2) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري: 37.

(3) ينظر: الحيوان، الجاحظ: 1/ 175.

(4) التفسير النفسي للأدب، د.عز الدين إسماعيل: 88.

(5) ينظر في تفصيلات هذا الموضوع: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو حازم القرطاجنّي: 266، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د.عبد الله الطيب المجذوب: 1/ 74.

أرسطو (فنّ الشعر) وحديثه عن صلة الأوزان بالموضوعات ومدى ملائمة البحور لأنواع معيّنة من الشعر[1].

ولبيان أهمّية الوزن وارتباطه بالمعنى فإنّ ذلك يقودنا إلى معرفة هذه العلاقة في شعر ابن جبير والوقوف على حقيقتها، وهل كان الشاعر يتخيّر الأوزان للمعاني أو لا ؟ إذ يمكننا أن ندرك ذلك من خلال إحصاء البحور الشعرية ونسّبها لدى الشاعر، وكيفية استعماله لها وما يدخلها من زحافات وعلل قد تغيّر من إيقاع البيت وموسيقى ألفاظه.

نِسَب الأوزان الشعرية عند ابن جبير:

بلغ عدد الوحدات[2] الشعرية لدى الشاعر (مئة وخمسة) وحدات توزّعت على أشكالها المعروفة من(قصائد)[3] و(مقطوعات)[4] و(نتف)[5] و(أيتام)[6].

وقد كان عدد قصائده (خمس عشرة) قصيدةً، وعدد المقطوعات (اثنتان وأربعونَ) مقطوعة، وعدد النتف (أربعٌ وأربعون) نتفة. أمّا الأيتام فعددها (أربعة) أيتام. وكان مجموع الأبيات الشعرية (ست مئة وتسعةً وعشرين) بيتاً موزّعةً على هذه الوحدات.

نلحظ أنّ شاعرنا كان يميل إلى نظم المقطوعات والنتف، حتى استحوذت على نسبةٍ كبيرة من شعره. فهو يسير على نهج الأندلسيّين ـ ومن قبلهم المشرقيين ـ حين استأثرت المقطوعة بإعجابهم، وكانت مدعاة فخرٍ لبعض شعرائهم[7].

---

(1) ينظر: فنّ الشعر، أرسطو: 137.

(2) ونعني به النص المتكامل بغض النظر عن عدد أبياته. ينظر: مستويات البناء الشعري عند الطغرائي، أحمد عبد الله العاني: رسالة ماجستير، كلية التربية ـ جامعة الأنبار/ 1997م: 18.

(3) أخذنا بالاعتبار الرأي القائل إنّ القصيدة عشرة أبيات فأكثر. ينظر: إعجاز القرآن، الباقلاني: 45، والعمدة: 1/ 188 ـ 189.

(4) المقطوعة: عددها من3 إلى9 أبيات. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي، د.رشيد عبد الرحمن العبيدي: 203.

(5) النتفة: هي ما لم تتجاوز البيتين. ينظر: المصدر نفسه: 241.

(6) البيت اليتيم: هو البيت الذي يرسله الشاعر وحيداً. ينظر: علم العروض والقافية، راجي الأسمر: 205.

(7) ينظر: ديوانه: 83.

وللنقّاد موقفٌ متباينٌ إزاء النظم على هذه الأشكال الشعرية، فمنهم من يفضّل القصائد، ومنهم من يفضّل المقطوعات، ومنهم من يوليهما الأهميّة والعناية على حدٍّ سواء؛ فكلاهما يأتي في مواضع تتلاءم مع طبيعة الموقف والغرض الشعريُّ الذي يتوخّاه الشاعر في نظمه[1].

تأتي النتفُ بالمرتبة الأولى من ناحية عدد الوحدات بنسبة 41.9 ٪ من مجموع شعره، وتأتي بعدها المقطوعات وبلغت 40 ٪، ثم القصائد بنسبة 14.2 ٪، وأخيراً الأيتام وشكّلت نسبة 3.8 ٪ من مجموع العدد الكلي للوحدات. والجدول الآتي يبيّن تفصيلات البحور الشعرية وتقسيمها من جهة عدد الأبيات والوحدات ومجموع أبيات القصائد والمقطوعات والنتف والأيتام والنسبة المئوية لكلٍّ منها.

ت	البحور	التقسيم	قصائد	مقطوعات	نتف	أيتام	العدد	النسبة
1	المتقارب	الأبيات	112	18	14	1	145	٪23.05
		الوحدات	4	5	7	1	17	٪16.19
2	الطويل	الأبيات	84	35	14	2	135	٪21.14
		الوحدات	4	8	7	2	21	٪20
3	الوافر	الأبيات	65	23	10	–	98	٪15.58
		الوحدات	1	5	5	–	11	٪10.47
4	الكامل	الأبيات	38	26	12	–	76	٪12.08
		الوحدات	2	5	6	–	13	٪12.38
5	البسيط	الأبيات	11	41	16	–	68	٪10.81
		الوحدات	1	8	8	–	17	٪16.19
6	الرمل	الأبيات	30	3	2	–	35	٪5.56

(1) ينظر: العمدة: 1/ 186.

		الوحدات	2	1	1	-	4	%3.80
7	السريع	الأبيات	-	19	8	-	27	%4.29
		الوحدات	-	4	4	-	8	%7.61
8	المجتث	الأبيات	10	8	4	-	22	%3.49
		الوحدات	1	2	2	-	5	%4.76
9	الخفيف	الأبيات	-	3	6	1	10	%1.58
		الوحدات	-	1	3	1	5	%4.76
10	المنسرح	الأبيات	-	8	-	-	8	%1.27
		الوحدات	-	2	-	-	2	%1.90
11	المديد	الأبيات	-	3	-	-	3	%0.47
		الوحدات	-	1	-	-	1	%0.95
12	الرجز	الأبيات	-	-	2	-	2	%0.31
		الوحدات	-	-	1	-	1	%0.95
	المجموع الكلي	الأبيات	350	187	88	4	629	
		الوحدات	15	42	44	4	105	

البحور الشعرية وزحافاتها وعللها:

استعمل الشاعر اثني عشر بحراً من بحور الشعر العربي البالغة ستة عشر بحراً، وهو عدد كثير في ديوان الشاعر، إذا ما قورن بما لدى الشعراء الكبار. ويدلّ هذا العدد على تمكن الشاعر

وسعة أفقه واطّلاعه وحرصه على التوسع في أساليب الكلام، وتأدية المعنى بطرق مختلفة بغية التعبير عمّا في نفسه وتجربته الشعرية.

وتوزّعت الأبيات الشعرية في ديوان ابن جبير على محورٍ وأوزانٍ جاء ترتيبها ـ بحسب كثرتها ـ على النحو الآتي:

1 ـ المتقارب:

يتألّف البحر المتقارب من ثماني تفعيلاتٍ موزّعةٍ على شطريه على النحو الآتي:

فَعُولُنْ فَعُـولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ   فَعُـولُنْ فَعُـولُنْ فَعُـولُنْ فَعُولُنْ

وللبحر المتقارب (نفحاتٌ راقصة مرحة)[1]، ويمتاز بأنّه (بحرٌ رتيبٌ، ولكنّه متدفّقٌ سريع تأتي رتابته من وحدة التفعيلة (فعولن)، ويأتي تدفقه وسرعته من قصر هذه التفعيلة الخماسية...)[2].

إنّ التكرار الذي تفرضه تفعيلات المتقارب جعل الكثير من الشعراء الفحول يتفادونه ولا ينظمون عليه، إلاّ أنّ منهم من نظم وأجاد أيّما إجادة، كالأعشى والخنساء والمتنبي[3]. أمّا شاعرنا فقد نظم (سبع عشرة) وحدةً شعرية من بحر المتقارب، وجاءت في (مئة وخمسة وأربعين) بيتاً شكّلت نِسَبُها 23.05 ٪ للأبيات و 16.19 ٪ للوحدات من مجموع شعره، وهذه أعلى نسبة في ديوانه من ناحية عدد الأبيات، والثانية من ناحية عدد الوحدات.

نظم ابن جبير (أربعة) قصائد على هذا البحر، ومجموع أبياتها (مئة واثنا عشر) بيتاً، ونظم (خمس) مقطوعاتٍ مجموع أبياتها (ثمانية عشر) بيتاً، و(سبع) نتفٍ مجموعها (أربعة عشر) بيتاً، ونظم بيتاً يتيماً واحداً.

---

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم: 39.

(2) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي: 298 .

(3) ينظر: المرشد: 1/ 337.

ولمّا كان هذا البحر (من حيث رتابته يصلح للسرد ومن حيث تدفّقه يصلح للتعبير عن العاطفة الجيّاشة)[1]؛ فقد أجاد ابن جبير استعماله في مثل هذه المواضع[2]. إذ إننا نجد تطابقاً بين التعبير لدى الشاعر، وبين الوحدات اللفظية المطابقة لتكرار التفعيلات، مما يتيح تدفّقا في المعاني والألفاظ التي اختارها الشاعر موضوعات قصائده.

للمتقارب عروضان[3] وستة أضرب[4]. فالعروض الأولى صحيحة، ولها أربعة أضرب، والثانية مجزوءة[5] ولها ضربان[6].

وقد نظم ابن جبير على العروض الصحيحة فقط، واستعمل منها ثلاثة أضرب، هي: أ ـ الصحيح (فَعُولُنْ). ب ـ المقصور[7] (فَعُولْ). ت ـ المحذوف[8] (فَعُو).

فمن الضرب الأول الصحيح (فَعُولُنْ) قوله[9]:

أبـا حَكَـمٍ أيـنَ عهـدُ الوَفـاءِ فَقِـدماً عَهِـدتُكَ تُعـزى إليـهِ

إذ جاءت عروض البيت (وفاءِ) صحيحةً، وكذلك ضربه (إليهِ).

ومن الضرب الثاني المقصور (فَعُولْ) قوله[10]:

خلعـتَ العِـذارَ بـشيبِ العِـذارْ فمـا يُقبَـلُ اليـومَ منـكَ اعتـذارْ

---

(1) شرح تحفة الخليل: 293.

(2) ينظر: ديوانه: 104، 110.

(3) العروض: هو آخر جزء في صدر البيت. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 170.

(4) الضرب: هو الجزء الأخير من عجز البيت. ينظر: المصدر نفسه: 153.

(5) المجزوء: هو البيت الذي نقص منه جزءان، جزء من آخر صدره وجزء من آخر عجزه. شرح تحفة الخليل: 83.

(6) ينظر: شرح تحفة الخليل: 286، 287، والعروض ـ تهذيبه وإعادة تدوينه، جلال الحنفي: 187، إذ ذكر تسعة عشر تشكيلاً للمتقارب.

(7) القصر: هو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين متحركه. ينظر شرح تحفة الخليل: 198.

(8) الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 61.

(9) المستدرك على شعر ابن جبير، د.محمد عويد الساير، مجلة المورد، المجلد 31/ العدد الثاني: 126.

(10) ديوانه: 101.

فنرى أنّ عروض البيت جاءت مقصورةً (عِذارْ) وكذلك ضربه (ثِذارْ).

ومن الضرب الثالث المحذوف (فَعُو) قوله[1]:

نَــــبِيٌّ شَــــفَاعَتُهُ عِـــصمَةٌ   فَيـــومَ التَّـــادي بِــهِ يُعتَـــصَمْ

إذ وردت عروض البيت محذوفةً (مَةٌ) وضربه محذوفٌ أيضاً (تَصَمْ).

هذا ما استعمله الشاعر من الأعاريض والأضرب الشائعة والمعروفة من بحر المتقارب. ونظم على تشكيله التام ولم ينظم على تشكيله المجزوء، إذ إنّ (مجزوء المتقارب قليلٌ نـزرٌ في شعر المعاصرين، وفي شعر المولدين أيضاً، وهو في شعر القديم أقلّ وأنزر)[2].

ولعلّ الشاعر لم يخالف من سبقه حين اقتصر نظمه على الأنواع الشائعة والمعروفة من هذا البحر، فقد نظم على تشكيله المحذوف (عشر) وحدات وعلى تشكيله الصحيح (ستّ) وحدات ونظم على تشكيله المقصور وحدةً واحدة.

زحافاته وعلله:

يدخل المتقارب زحافٌ واحدٌ هو (القبض)[3]، فتصبح (فَعُولُنْ): (فَعُولُ)، وهذا الزحاف يدخل في حشو[4] البيت وعروضه من دون ضربه، وهو (جميل الوقع خفيف الظل)[5]، وقد ورد كثيراً في شعر ابن جبير. من ذلك قوله[6]:

أراكَ صَــحِبتَ حيــاةَ الغُــرورِ   وتَــسحبُ جَهــلاً ذيــولَ الفِــرارْ

ألَــستَ تَــرى كَــثيراً صَفوَهــا   وجمعُــكَ قَــد مــالَ يبغــي انكِــدارْ

---

(1) المصدر نفسه: 125.

(2) شرح تحفة الخليل: 295.

(3) القبض: هو حذف الخامس الساكن من التفعيلة. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 191.

(4) الحشو: هو كل ما في البيت من أجزاء عدا العروض والضرب. ينظر: شرح تحفة الخليل: 42.

(5) المصدر نفسه: 292.

(6) ديوانه: 101.

وكــيفَ تــنامُ عــلى غـرّةٍ   وســيفُ المنيَّــةِ مــاضي الغِــرارْ

فقد جاءت التفعيلة الأولى من صدر البيت الأول (أراكَ) والثاني (ألستَ) والثالث (وكيفَ) مقبوضةً على وزن (فعولُ). كما جاءت التفعيلة الأولى من عجز البيت الأول (وتَسحَـ)، والثاني(وتَجمُـ) مقبوضةً أيضا، أمّا العروض فقد جاءت مقبوضةً في البيت الأول فقط (غُرورِ).

أمّا علل المتقارب فالأولى هي (الحذف) وتدخل العروض والضرب، فتصبح (فَعُولُنْ) ـ (فَعُوْ)، من ذلك قوله[1]:

صُنِ العقلَ عن لحظةٍ في هوىً   فــإنَّ البَصيرةَ طوعُ البَصَرْ

وغُضَّ الجفونَ على عِفّةٍ   فــإنَّ زِنـاءَ العيونِ النَّظَرْ

فالبيتان الأول والثاني جاءت عروضهما محذوفةً (هوىً) و(فَةٍ) وكذلك ضربهما (بَصَرْ) و(نَظَرْ) على وزن (فَعُوْ). وعلّة الحذف جائزةٌ في عروضه لازمةٌ في ضربه، وذلك لأنها أُجريت مجرى الزحاف لا العلّة[2]. والأمثلة على الحذف كثيرة في ديوان الشاعر[3].

والعلّة الثانية التي تدخل المتقارب هي (القصر) وتدخل في ضربه فقط[4]، فتصبح (فَعُولُنْ) ـ (فَعُولْ). من ذلك قوله[5]:

عَبرتَ مَراحِلَ عُمرِ الأشدّ   ولستُ أرى لكَ فيها اعتِبارْ

وجُرتَ بها عَن طَريقِ الهُدى   ضَلالاً وتَعدو على أنْ تُجارْ

---

(1) المصدر نفسه: 101.

(2) ينظر: شرح تحفة الخليل: 51.

(3) ينظر: ديوانه: 94، 106، 110، 121، 125، 130.

(4) ينظر: شرح تحفة الخليل: 289.

(5) ديوانه: 102.

وهي القصيدة الوحيدة في ديوان الشاعر التي تجسّدت فيها علّة القصر. إذ جاء ضرب البيتين مقصوراً (تِبارْ) و(أُتجّارْ) وهما على وزن (فَعُولْ)[1].

2 ـ الطويل:

هو بحرٌ مُكوّنٌ من ثماني تفعيلات موزعة على شطريه ـ وهو التشكيل المستعمل منه ـ على النحو الآتي:

فَعُـولُنْ مَفَـاعِيلُنْ فَعُـولُنْ مَفَـاعِلُنْ فَعُـولُنْ مَفَـاعِيلُنْ فَعُـولُنْ مَفَـاعِلُنْ

والبحر الطويل (يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المنسابة الهادئة، لـذلك كـان أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول النفس والرويّة...)[2]. وقـد استعمل معظم الشعراء هذا البحر، لأنه (ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره)[3]، فهو يفسح المجال للشاعر أن يتنقّل داخل هذا العدد من الحروف مع ما يتلاءم

---

(1) تجدر الإشارة إلى وجود بعض العلل الأخرى التي تدخل المتقارب، ومنها (الخرم)، إذ تجري مجرى الزحاف فتدخل في أوّل أجزاء الحشو فتصبح (فَعُولُنْ): (عُولُنْ) وتحوّل إلى (فَعْلُنْ). ولم تأت هذه العلة في شعر ابن جبير. وقد قيل عن الخرم إنّه قليل الوقع في الشعر ثقيل الوقع على السمع، وربّما لهذا السبب تخلّى عنها شاعرنا.

ومن هذه العلل: (البتر) التي تدخل على ضرب المتقارب. إذ تتكون من اجتماع علّتي الحذف و(القطع) على (فَعُولُنْ) فتصبح (فَعْ). وقد أشار الباحثون إلى ندرة الأبيات المنظومة من هذا النوع. ولم يصل شعرٌ لابن جبير على هذه الشاكلة.

ـ الخرم: حذف الوتد المجموع في أول البيت.

ـ البتر: حذف السبب الخفيف من فعولن، ثم حذف الواو وتسكين العين.

ـ القطع: حذف ساكن الوتد المجموع ثم تسكين المتحرك الذي قبله.

ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 33، 72، 203، وشرح تحفة الخليل: 292، وموسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس: 89.

(2) شرح تحفة الخليل: 104

(3) الكافي في العروض والقوافي، ابن الخطيب التبريزي: 17.

ونفسه ومدى تأثره بما يقول وبتجربته الشعرية على تنوّع موضوعاتها، سواء أكانت مدحاً أم رثاءً أم عتاباً أم فخراً أم اعتذاراً.

يمثّل البحر الطويل أعلى نسبةً في الشعر العربي القديم، فقد جاء على ما يقرب الثلث منه[1]. ولعلّ صلاحية هذا البحر لموضوعات الحماسة والفخر، وميله إلى الأسلوب القصصي جعله كثيراً في الشعر القديم[2]. وهو لا يشكّل هذه النسبة عند ابن جبير، إلاّ أنّ ترتيبه هو الثاني في شعره من ناحية عدد الأبيات، والأولى في عدد الوحدات.

فقد نظم (إحدى وعشرين) وحدةً شعريةً جاءت في (مئةٍ وخمسةٍ وثلاثين) بيتاً ونسبها هي 21.14 ٪ للأبيات و 20٪ للوحدات.

نظم الشاعر (أربعة) قصائد على هذا البحر، ومجموع أبياتها (اثنان وثمانون) بيتاً، ونظم (ثماني) مقطوعات، ومجموع أبياتها (خمسةً وثلاثون) بيتاً، و(سبع) نتف، ومجموع أبياتها (أربعةَ عَشَر) بيتاً، ونظم بيتين يتيمين.

للبحر الطويل عروض واحدة مقبوضة (مَفَاعِلُنْ) وثلاثة اضرب، وأضربه هي[3]:

أ ـ التام (مَفَاعِيلُنْ). ب ـ المقبوض (مَفَاعِلُنْ). ت ـ المحذوف (مَفَاعِي).

نظم الشاعر على الأضرب الثلاثة. فمن الضرب الأول التام (مَفَاعِيلُنْ) قوله في حُبِّ النبيّ ﷺ وأهل بيته[4]:

سُوالاتُهُم فَرضٌ على كُلِّ مُسلمٍ	وَحُبُّهُمُ أَسنَى الذَّخائِرِ للأُخرَى
وَمَا أنا للصَّحبِ الكِرامِ بِمُبغِضٍ فإنّي	أرَى البُغضَاءَ في حَقِّهِمْ كُفْرَا

إذ جاء ضرب البيتين تاماً (رِ للأخرى) و(قِهِم كُفْرَا) على وزن (مَفَاعِيلُنْ).

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 59 .

(2) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د.صفاء خلوصي: 44.

(3) ينظر: شرح تحفة الخليل: 95.

(4) ديوانه: 103.

ومن الضرب الثاني المقبوض (مَفَاعِلُنْ) قوله[1]:

وكَــم فَلَتَـــاتٍ للـــصَّنَائِعِ تُـــتَّقَى ... عَواقِبُهـــا إنْ لَـــم تَقَـــع في مَحَلِّهَـــا

كَـذا شَـهَوَاتُ المَـرءِ إنْ لَـم تَكُـن لَـهُ ... مُـــوافِقَةً عَـــادَت عَليهَـــا بِكَلِّهَـــا

فجاء ضرب البيتين مقبوضاً على وزن (مَفَاعِلُنْ) في لفظي(محلّها) و(بكلّها).

ومن الضرب الثالث المحذوف (مَفَاعِي) قوله في البيت اليتيم[2]:

إليـنا اقـصدوا يـا معـشرَ الركـبِ إنّنـا ... نَـرى العـارَ أنْ نُمـسي بغـيرِ وفـودِ

إذ جاء الضرب محذوفاً في قوله: (وُفُودِ) على وزن (مَفَاعِي).

زحافاته وعلله:

يدخل الطويل زحافان هما القبض و(الكف)[3]، إلاّ أنّ القبض هو الأكثر شيوعاً، وليس كلّ زحاف بمستكرهٍ في الأسماع، فلربّما يكون (أخفّ من التمام وأحسن)[4].

وزحـاف القـبض مستحسنٌ في الطويـل[5]. فهـو يـدخل تفعيلتيه فيحـوّل (فَعُـولُنْ) إلى (فَعُولُ) و (مَفَاعِيلُنْ) إلى (مَفَاعِلُنْ)، وقد ورد كثيراً في شعر ابن جبير. مـن ذلـك قولـه في رثـاء ابنه[6]:

لآلِ جُبَـــيرٍ فيـــكَ أيّ فَجيـــعَةٍ ... رِغْمـا مِـنهُمُ مَـن يَـستَفيقُ مِـن الكَـربِ

وَزادَ عَلــى العِــشرينَ مِــنْكَ أربَعــاً ... فَـعاجلــكَ الحَــينُ المُقَــدّرُ بالرّقــبِ

(1) المصدر نفسه: 123.

(2) المصدر نفسه: 99 .

(3) الكف: هو حذف السابع الساكن. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 225.

(4) العمدة: 1/ 138.

(5) ينظر: العمدة: 1/ 138.

(6) المستدرك: 120 ـ 121.

فقد جاءت التفعيلة الأولى (لآلِ) من صدر البيت الأول، والثالثة من صدر البيت الثاني(نَ سنٌ)، والثالثة من عجزه (نُقْذَ)، مقبوضةً على وزن (فَعُولُ)، وجاءت عروض البيتين مقبوضةً في قوله: (فجيعةِ) و(كَ أربعاً) على وزن (مَفَاعِلُنْ)*.

أمّا علل الطويل فتدخله علّتا (الحذف والخرم)، فالحذف يدخل في ضربه فتُحوّل (مَفَاعِيلُنْ) إلى (مَفَاعِي). من ذلك قوله[1]:

عليكَ بكتمانِ المصائبِ واصطبِرْ	عليها فما أبقى الزمانُ شفيقًا
كفاكَ من الشكوى إلى الناسِ إنّها	تُسَرُّ عدواً أو تسوءُ صديقًا

فقد جاء ضرب البيت الأول (شَفيقًا) والثاني (صَديقًا) محذوفاً على وزن (مَفَاعِي).

أمّا علّة الخرم فلم يأت في ديوان الشاعر أي مثال عليها. والشاعر شاء أن يستعمل الأعاريض الشائعة والمعروفة وألاّ يخرج عليها بما يستكره ويستهجن من النظم، (وينبغي للشاعر أن يركب مستعمل الأعاريض ووطيئها، وأن يستحلي الضروب ويأتي بألطفها موقعاً، وأخفّها مستمعاً، وأن يتجنّب عويصها ومستكرهها؛ فإنّ العويص ممّا يشغله ويمسك من عنانه، ويوهن قواه، ويفتّ في عضده، ويخرجه عن مقصده)[2].

3 ـ الوافر:

يتألّف البحر الوافر من ستّ تفعيلات قُسّمت على شطريه ـ وهو التشكيل المستعمل منه ـ على النحو الآتي:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ   مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

(*) تجدر الإشارة إلى أنّ الزحاف الثاني الذي يدخل الطويل هو الكف، وهو زحاف نادر جداً ومستكره، فتصبح (مَفَاعِيلُنْ): (مَفَاعِيلُ). ولم يرد في شعر ابن جبير أيّ مثال على هذا الزحاف. ينظر: العروض والقافية ـ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د.عبد الرضا علي: 114.

(1) ديوانه: 119.

(2) العمدة: 1/ 140.

ويمتاز البحر الوافر بتدفّق تفعيلاته التي أكسبته نغمـةً قويّـةً جعلتـه ملائمـاً للتعـبير عـن العاطفة ـ على اختلاف مضمونها ـ سواء أكانت غضباً وحماسة، أم رقّة وحنيناً.

احتلّ الوافر المرتبة الثالثة من ناحية نسبة شيوعه في الشعر العربي القديم[1]. وجاء بالمرتبة الثالثة أيضاً في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات، والرابعة من ناحية عـدد الوحـدات. فقـد نظم (إحدى عشرة) وحدة توزّعت على (ثمانيةٍ وتسعين) بيتاً، وعلى ذلك تكـون نـسبها 15.58 ٪ للأبيات و 10.47 ٪ للوحدات.

نظم ابن جبير قصيدةً واحدةً على البحر الوافر في (خمسٍ وستين) بيتـاً، ونظـم (خمـس) مقطوعاتٍ في (ثلاثةٍ وعشرين) بيتاً و(خمس) نتفٍ في (عشرة) أبيات. أمّا مجزوء الوافر فلـم يـأت في شعره إلاّ في مقطوعةٍ واحدةٍ وعددُ أبياتها (أربعة) أبيات. والبحر الـوافر يفـضي بالـشاعر إلى الإتيان بالمعاني في صورةٍ متلاحقةٍ ونغماتٍ متسارعة، فهو (وزن خطابي، إن صحّ هـذا التعـبير، يشتدّ إذا شددته ويرقّ إذا رقّقته...)[2]. وكذلك فإنّ (أكثـر مـا تجـد الـوافر في نظـم الـشعراء ذا أساليب تغلب عليها الخطابة)[3].

للوافر عروضان وثلاثة أضرب، هي:

أ ـ العروض التامة المقطوفة[4] (فعولن) وضربها مثلها.

من ذلك قول ابن جبير في قصيدةٍ يحثّ بها صلاح الدين الأيوبي على مواجهـة مـا ظهـر في المدينة المنوّرة من بدعٍ وضلال[5]:

وكيـــفَ تَطيـــبُ في الـــدُّنيا حَيـــاةٌ   وَطَيـــبةُ لا يطيـــبُ بِهَـــا مَقَـــامُ

بِتُرْبَتِهَـــا رَســـولُ اللهِ ثَـــاوٍ   وَلَـــيسَ لأهلـــها مِنـــهُ احتِـــشامُ

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 191.

(2) شرح تحفة الخليل: 153 .

(3) المرشد: 1/ 359.

(4) القطف: هو إسقاط السبب الخفيف وإسكان المتحرك قبله. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 204.

(5) ديوانه: 126.

لَـــو احترمـــوهُ أو هَـــابُوه يَـــوماً   لكـــانَ لِـــصَحبِهِ مَعَـــهُ احتِـــرَامُ

إذ وردت عروض الأبيات الثلاثة مقطوفةً (حياةٍ، ـهِ ثاوٍ، ـه يومـاً) علـى وزن (فَعُـولُنْ)، وكذلك ضربها (مَقَامُ، يَشَامُ، يَرامُ).

ب ـ العروض المجزوءة الصحيحة (مُفَاعَلَتُنْ) ويدخلها زحاف (العصب)[1]، فتصبح (مَفَاعِيلُنْ)، ولا يدخل العصب في غير الوافر[2]. ولهذه العروض ـ أي المجزوءة الصحيحة ـ ضربان: الأول مثلها (مُفَاعَلَتُنْ). منها قوله[3]:

أمَـــا فـــي الدهـــرِ مُعـــتَبِرُف   ـــــفيهِ الـــصَفْوُ والكَـــــدَرُ

فَـــسَلْنِي عـــن تقلّبِـــهِ   فعـــندَ جُهَيـــنَةَ الـــخَبَرُ

صَحِبنـــاهُ إلـــى أجـــلٍ   نُرَاقِبُـــهُ ونَحتَـــذِرُ

فَـــيا عَجَـــباً لِمُرتَحِـــلٍ   ولا يَـــدري مَتـــى الـــسَفَرُ

فجاءت عروض الأبيات صحيحةً على وزن (مُفَاعَلَتُنْ) في قولـه (رِمُعْتَبِـرُ، تقلُّبِـهِ، إلى أجَلٍ، لِمُرتَحِلٍ)، وجاء ضربها صحيحاً أيضاً (ـووالكَدَرُ، ـنَةَ الخَبَرُ، وَنَحتَذِرُ، مَتى السَّفَرُ).

وهذه الأبيات الأربعة هي كلّ ما وصل من شعر ابن جبير على هذه الصيغة. أمّا الضرب الثاني المعصوب (مَفَاعِيلُنْ) فلم يرد في شعره مطلقاً. إذ اكتفى الشاعر بالنَّظم على الوافر التام كونه أكثر الصيغ وروداً في الشعر العربي.

---

(1) العصب: هو تسكين الخامس المتحرك. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 171.

(2) ينظر: شرح تحفة الخليل: 46.

(3) ديوانه: 107.

زحافاته وعلله:

تدخل الوافرَ عدّة زحافاتٍ وعللٍ[1]، إلاّ أنّ أشهرها وأكثرها شيوعاً (العصب والقطف). فالعصب: (وهو زحافٌ سائغٌ يكثر دخوله في الوافر)[2]، يدخل في حشوه ليزيل عنه رتابته وثقله المتأتي من كثرة مقاطعه القصيرة. من ذلك قول ابن جبير[3]:

بَيانُ المرءِ بالإكثارِ عَيبٌ ... وعُقْبَى الصَّمتِ أقربُ للبيانِ

وما في الأرضِ إنْ فكّرتَ شيءٌ ... أحقُّ بطولِ سجنٍ من لسانِ

فقد جاءت التفعيلة الأولى (بَيَانُ المَرْ) والثانية (ءِ بالإكْثَا) من صدر البيت الأول والثاني معصوبة. وكذا الحال في التفعيلة الأولى من عجز البيت الأول (وَعُقْبى الصَّمْـ) والثانية من عجز البيت الثاني (لِ سجنٍ منْ) على وزن (مَفَاعِيلُنْ)، وهذا التغيير ما بين التفعيلة التامة والمعصوبة في أجزاء البيت الواحد جعل فيه حسناً تطمئن له النفوس وتستريح له الأسماع.

أمّا علّة القطف لتختصّ بالوافر، إذ (ليس في الشعر مقطوف غيره)[4]، فتلزم الدخول في عروضه وضربه، وصيغة الوافر المقطوف هي التي التزمت في جميع ما نظم من شعر على هذا البحر، لأنّ صيغته التامة (خيالية لم يستعملها شاعر)[5].

وللوافر نغمة قوية جاءت لانبتار تفعيلته الأخيرة في شطريه، إذ تسلبه النغمة القوية صفة الإطراب وتعوضه عن نقصه هذا، بأن تجعله مرشحاً للأداء العاطفي، لذلك صلح استعماله في الاستعطاف والبكاء وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح[6]،

---

(1) ينظر: الكافي: 42، وشرح تحفة الخليل: 150.

(2) شرح تحفة الخليل: 151 .

(3) ديوانه: 131.

(4) العمدة: 1/ 139.

(5) المرشد: 1/ 356.

(6) ينظر: المرشد: 1/ 358، 359.

ممّا حدا بشاعرنا إلى توظيف فكرته لإيصالها للمتلقي وتجسيد تلك المعاني في شعره. من ذلك قوله[1]:

أعــزّ اللهُ بالإســلامِ قومــاً	فــليسَ لــهُ بغــيرِهِمُ قــوامُ
فــذلّت فرقــةٌ طَعَنــت عليهــمْ	وَحِيــلَ عــلى أُنوفِــهِمُ الرّغــامُ
وكيــفَ يعــزّ عنــد اللهِ قــومٌ	و ديـــنُ اللهِ بَيْنَهُـــمْ يُـــضَامُ
تَقـــومُ إلى الـــصّلاةِ وهُـــمْ قعـــودٌ	ويَعلُـــو عِـــندها لَـــهُمُ الكَـــلامُ
بلعـــنِ صُمُـــتَ الآذانُ منـــهُ	وســـبٌّ للـــصّحابةِ يُـــسْتَدامُ

فقد تطابق إظهار الغضب في معرض الهجاء ـ وهي السمة التي يتّصف بها البحر الوافر ـ مع معاني الألفاظ التي تطرّق إليها الشاعر في هذا الغرض، حتى تدرّجت عبر أبيات القصيدة ولاسيما في هذه الأبيات المجتزأة منها. إذ يكرّس الشاعر مضموناً أثيراً إلى نفسه، وهو عزّة القوم بالإسلام وذلّة غيرهم، وهي الفرقة التي طعنت بالمسلمين، فيسأل ـ مستأنفاً القول في البيت الثالث ـ بكيف، ومستبعداً عزّة الله ﷻ عن هؤلاء القوم الّذين يناوئون الإسلام، حتى يدينهم الشاعر بأنّهم ممن لا يتحرّكون إلى الصلاة التي أمر الله ﷻ بها وجعلها ركناً من أركان الإسلام الخمسة، فمن باب أولى أنّ أمر الصلاح هو من نصيب من يؤدي العبادات لا من يضيّعها. ويختمُ الكلامَ بوصمةٍ أظهرها على هذه الفرقة التي تلعن الصحابة وتسبّهم بكلامٍ لا تقوى على سماعه الآذان، ليجعلهم في موقف لا يحسدون عليه، وبذا أدخلهم بما لا يرضاه الدين الإسلامي، وبناءً عليه كانوا مدعاةً لغضب الشاعر. فمعاني الأبيات تبدو واضحة في إظهار الغضب في معرض الهجاء، والقصيدة ملأى بمثل هذه المعاني التي تدلّ على حُسن اختيار الشاعر ومواءمته بين الوزن والمعنى[2].

(1) ديوانه: 127.

(2) ينظر: القصيدة كاملة في ديوانه: 127.

ولَمّا كانت أغراض الشعر وموضوعاته متعددة، فمنها الفخر والحماسة والرثاء، ومنها الهزل والاستخفاف والتحقير؛ فقد وجب أن يكون بين الغرض ووزنه نسباً. فإذا أراد الشاعر أن يفخر بشعره حاكى بين غرضه والأوزان الفخمة الرصينة، وإذا أراد الهزل والاستخفاف حاكى بين هذه الأغراض وما يناسبها من أوزان قل بهاؤها بين البحور.

4 ـ الكامل:

هو بحرٌ مكوّنٌ من ستِّ تفعيلاتٍ موزّعةٍ على شطريه على النحو الآتي:

مُتَفَــاعِلُنْ مُتَفَــاعِلُنْ مُتَفَــاعِلُنْ   مُتَفَــاعِلُنْ مُتَفَــاعِلُنْ مُتَفَــاعِلُنْ

(وهو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات. وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله ـ إن أريدَ به الجدّ ـ فخماً جليلاً مع عنصر ترنّمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقّة، حلواً عذباً مع صلصلةٍ كصلصلة الأجراس. ونوع من الأبّهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً أو شهوانيّاً)[1].

احتلّ الكامل المرتبة الثانية في نسبة شيوعه في الشعر العربي القديم[2]، والأولى من الشعر الحديث[3]. وجاء بالمرتبة الرابعة في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات، والثالثة في عدد الوحدات. فقد نظم (ثلاث عشرة) وحدة توزّعت على (ستةٍ وسبعين) بيتاً، وبذلك تكون نسبها 12.08 ٪ للأبيات و 12.38 ٪ للوحدات.

نظم الشاعر قصيدتين على وزن الكامل، جاءت الأولى في (سبعة عشر) بيتاً والثانية في (واحدٍ وعشرين) بيتاً، ونظم (خمس) مقطوعات في (ستةٍ وعشرين) بيتاً و(ستّ) نتف في (اثني عشر) بيتاً.

---

(1) المرشد: 1/ 264.

(2) ينظر: موسيقى الشعر: 191.

(3) ينظر: موسيقى الشعر العربي، د.شكري محمد عياد: 16.

وقد استعمل الشاعر هذا البحر في موضوعات شتى، كالمدح والوصف والغزل والهجاء[1]. ولعلّ كثرة المقاطع في البحر الكامل والبالغة (ثلاثين) مقطعاً تتيح للشاعر بسط تجاربه الشعرية على اختلافها، وهو ما عمله شاعرنا في ما نظمه على هذا البحر.

للكامل ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب[2]. وقد نظم ابن جبير على اثنتين منها هي:

أ ـ العروض التامة (مُتَفَاعِلُنْ) وضربها مثلها، ومنها قوله[3]:

قالُوا الحبيبُ شكَا ـ جُعِلتُ فِداءَهُ ـ رَمَداً أصابَ جُفُونَهُ كالعَنْدَمِ

فأجَبْتُهُمْ مَازَالَ يَفْتِكُ لَحظُهُ في مُهجَتِي حتّى تَضَرَّجَ بالدَّمِ

فالبيت الثاني جاءت عروضه (تِكُ لَحظُهُ) وضربه (رَجَ بالدَمِ) على وزن (مُتَفَاعِلُنْ) التامة.

ب ـ العروض التامة (مُتَفَاعِلُنْ) وضربها (مقطوع) ـ (مُتَفَاعِلْ). ومنه قوله[4]:

وكأنّما أضناهُ شَوقٌ لقائِها مِنَ الأهلَّةِ هَائِمٌ وَعَمِيدُ

لمْ تُثْنِهِ الأشواقُ عنْ حَسَدٍ لهُ إحدى العجائبِ وامقٌ وَحَسُودُ

فعروض البيت الأول (قٌ لِقَائِهِ) والثاني (حَسَدٍ لَهُ) جاءت صحيحة، وجاء ضربهما مقطوعاً (وعميد ـ وحسود) على وزن (مُتَفَاعِلْ).

وعلى الرغم من كثرة تشكيلات الكامل وتنوّعها، إلاّ أنّ الشاعر لم ينظم إلا على عروضه التامة ـ بضربيها التام والمقطوع.

---

(1) ينظر: المستدرك: 122، 124، وديوانه: 98 و120 و126.

(2) ينظر: الكافي: 46، وشرح تحفة الخليل: 161.

(3) ديوانه: 126.

(4) المستدرك: 122.

زحافاته وعلله:

تدخل بحر الكامل عدّة زحافات[1]، إلاّ أنّ (الإضمار)[2] يعدّ من أبرزها، ويدخل في جميع أجزاء البيت، وزحاف الإضمار في الكامل حَسن[3]. وبناءً على ذلك فإنّ تغيّر المقاطع ما بين الحركات والسكنات يبعده عن رتابته التي تحدث فيه لو استعمله الشاعر بصيغته التامة.

ورد الإضمار كثيراً في شعر ابن جبير. من ذلك قوله يصف القلم[4]:

طَعنٌ كَمثلِ النُّقطِ مُنضَافٌ إلى ... ضَربٍ كَمَا شُكِلَتْ بِنَقْطٍ أحرُفُهْ

كُلٌّ يتيهُ بأنْ حَوى شِبهاً لَهُ ... فانظر إلى المحكيِّ فهوَ الأشرَفُهْ

فقد ورد الإضمار في تفعيلات صدر البيت الأول (طَعْنُ كَمِثْ لِ النُّقْطِ مُنْ ضَافٌ إلى)، وورد في التفعيلة الأولى (ضَرْبٍ كَمَا) والثالثة من عجزه (نَقْطِ أحْرُفُهْ). وفي صدر البيت الثاني جاءت التفعيلة الأولى (كُلٌّ يَتِيْ) والثالثة (شِبْهاً لَهُ) مضمرةً على وزن (مُتْفَاعِلُنْ)، وكذلك أتت في جميع تفعيلات عجز البيت نفسه (فانظُرْ إلى الـ مَحكيُّ فَهْـ وَالأشْرَفُهْ). وقد يأتي الإضمار في تفعيلات البيت كافّةً، كما في قوله واصفاً ناقته التي أوصلته إلى ممدوحه[5]:

كَيما ترى مادامَ إيضاعٌ لها ... لا تشتكي مِن وضع خُفٍّ دامِ

فنرى أن الإضمار أصاب جميع أجزاء البيت، وهو (سائغ يكثر وقوعه، فلا ينبو ولا يجفو)[6].

---

(1) ينظر: العمدة: 2/ 303، وشرح تحفة الخليل: 167 وما بعدها.

(2) الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك من (مُتَفَاعِلُنْ) فتصبح (مُتْفَاعِلُنْ). معجم مصطلحات العروض والقوافي: 156.

(3) ينظر: العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي: 5/ 457.

(4) ديوانه: 118.

(5) المستدرك: 125.

(6) شرح تحفة الخليل: 167.

أمّا ما يدخل الكامل من عللٍ فالقطع و(الحذذ)[1] و(الترفيل)[2]. وكَثُرَ مجيء القطع في شعر ابن جبير على عكس الحذّ والترفيل اللّذين لم يأتيا في شعره مطلقاً. والأمثلة على ورود علّة القطع لدى الشاعر كثيرة. من ذلك قوله يذكر ناقته التي أوصلته إلى ممدوحه[3]:

وافـت أمـيرَ المـؤمنينَ بِنـا عَلـى ... شَـحطِ النَّـوَى فَلَهَـا يَـدُ الإنعَـامِ

لَـو أنعلـت حُـرُ الخُـدودِ كَـرَامةً ... لَـم تَقـضِ وَاجِبَهَـا مِـنَ الإكـرَامِ

ولـو استطعنا لَـم تَكُـن نُطـأ الثَّـرَى ... إلاّ عَـلى الأرواحِ والأجسَـامِ

فقد جاء ضرب الأبيات الثلاثة مقطوعاً وأصابها زحاف الإضمار في قوله: (إنعامِ) و(إكْرامِ) و(أجْسامِ) على وزن (مُتْفَاعِلْ). إذ أتاح هذا الزحاف مع علّة القطع فكّ قيد التفعيلة والنظم على وفق ذلك بحرّيةٍ أكبر. إذ يَسَّرَ للشاعر مجال النظم في الألفاظ التي يراها مناسبةً، لما يبثّه من مشاعر وأحاسيس مخصوصةٍ في سياق الأبيات.

5 ـ البسيط:

ويشتمل على ثمانية تفعيلاتٍ موزّعةٍ على شطريه ـ وهو التشكيل المستعمل منه ـ على النحو الآتي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ ... مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

والبحر البسيط من البحور الرصينة التي قلّ ما يخلو منها ديوان شاعر. ويأتي بالمرتبة الثالثة في نسبة شيوعه ما بين بحور الشعر العربي[4].

واشترك مع الطويل في تنوّع تفعيلاته وعدد مقاطعه البالغة (ثمانيةً وعشرين) مقطعاً، إذ إنّ عدد مقاطعه يكسبه مساحةً إيقاعيّةً واسعةً يغتنمها الشعراء في طرق عدّة موضوعات،

---

(1) الحذذ: هو حذف الوتد المجموع من آخر العروض والضرب من (مُتَفَاعِلُنْ) في الكامل فتصبح (مُتَفَا) وتنقل إلى (فَعِلُنْ). ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 59.

(2) الترفيل: هو زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة. ينظر: المصدر نفسه: 104.

(3) المستدرك: 124.

(4) ينظر: موسيقى الشعر: 191.

كالقصص الذي يشوبها عنفٌ أو لين، أو الذي يتزلُ منزلة الفخر وأوصاف الملاحم، وكلٌ يظهرُ فيه روح الخطابة بشكل جلي[1]. وهو (من البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الجدّية)[2].

احتلّ البسيط المرتبة الخامسة في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات والثانية من ناحية عدد الوحدات، إذ يتساوى مع المتقارب في عدد وحداته البالغة (سبع عشرة) وحدة، وقد توزعت على (ثمانيةٍ وستين) بيتاً، لتُشكّلَ نِسبُها توالياً 10.81٪ للأبيات و 16.19 ٪ للوحدات.

نظم الشاعر قصيدةً واحدةً على هذا البحر في (أحَدَ عشَر) بيتاً، ونظم (ثماني) مقطوعاتٍ في (واحد وأربعين) بيتاً، و(ثماني) نتف في (ستة عشر) بيتاً.

وقد فضّل الشعراء النظم على وزن البسيط التام؛ كونه يتمتّع بالرصانة والجزالة ولِما فيه من سهولةٍ وطلاوة[3]. أمّا ما بقي من تشكيلاته الأخرى كالمجزوء (والمخلّع)[4]، فقد قلّ استعمالها لدى الشعراء. وقال الدكتور (إبراهيم أنيس): إنّ مخلّع البسيط لم يكن معروفاً قبل العباسيين، وأنّه قد نُظم فيه على قلّةٍ في كلّ العصور[5].

وعلى الرغم ممّا قيل عن وزن المخلّع إنّ فيه نوعاً (من اضطرابٍ وحجلانٍ بين الخفّة والثقل)[6]، إلاّ أنّ الشاعر نظم (خمسةً وأربعين) بيتاً على هذا الوزن ما بين مقطوعةٍ ونتفه، وهو عدد كثير إذا ما قورن بمجموع أبياته المنظومة علي البحر البسيط، والبالغ عددها (ثمانيةً وستين) بيتاً.

---

(1) ينظر: المرشد: 1/ 453 وما بعدها.

(2) شرح تحفة الخليل: 138 .

(3) ينظر: منهاج البلغاء: 269.

(4) التخليع: هو إسقاط جزأين من البيت مع قطع تفعيلي العروض والضرب وخبنها. ينظر: معجم في علم العروض، محمد أسير ومحمد أبو علي: 18.

(5) ينظر: موسيقى الشعر: 118 .

(6) المرشد: 1/ 109.

ويبدو لنا أنّ الشاعر كان أميل في نظم شعره على (مخلّع البسيط)، من غير البسيط التام على الرغم ممّا نلحظ على هذا الوزن من مآخذ ذكرت آنفاً.

ويمكننا القول: إنّ هذا الوزن كان أكثر انسجاماً وتطابقاً من وزن البسيط التام في شعر ابن جبير، وذلك على وفق الأغراض التي جاء بها على هذا الوزن، وهي في الزهد والشوق والهجاء[1].

للبحر البسيط ثلاثة أعاريض وستة أضرب[2]. وقد نظم شاعرنا على نوعين منها، هي:

أ ـ البسيط المخبون[3]: وهو ما كانت عروضه مخبونة (فَعِلُنْ) وضربها مثلها. من ذلك قوله[4]:

وصــعدةٍ[5] لَبِــستْ سِــربالَ مُــشتَهِرٍ ... بالحــسبِ مُــستغمِسٍ في الــسُهدِ والأرَقِ

مــازالَ يطعــنُ صَــدرَ اللّيــلِ لَهــذَمُها[6] ... حتّــى غَــدا ســائلاً منــهُ دمُ الــشَفَقِ

فقد أصاب الخبن عروض البيتين (ـتَهِرِ) و(ـذَمُهَا) وضربيهما (أرَقِ) و(ـشَفَقِ) وهما على وزن (فَعِلُنْ). والخبن في البسيط سائغ مستحسن، وأجملُ جرساً وتستريح له الأذن وتطمئنُ إليه[7].

---

(1) ينظر: ديوانه: 96، 97، 98، 100، 116، 117، 119، 123.

(2) ينظر: الكافي: 30، وشرح تحفة الخليل: 126.

(3) الخبن: هو حذف الثاني الساكن من الجزء، فتصبح به (فَاعِلُنْ): (فَعِلُنْ). ينظر: التعريفات، الجرجاني: 80.

(4) ديوانه: 120.

(5) الصعدة: القناة المستوية، تنبت كذلك، لا تحتاج إلى التثقيف. لسان العرب، ابن منظور: مادة (صَعَد).

(6) اللهذم: كل شيء حاد من سنان وسيف قاطع. العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي: 4/ 127.

(7) ينظر: شرح تحفة الخليل: 136، وموسيقى الشعر: 73.

ب ـ مخلّع البسيط: هو ما كانت عروضه مجزوءة مقطوعة (فَعُولُنْ) وضربها مثلها، ويلتزم فيه القطع والخبن في العروض والضرب[1] ووزنه:

مُـــستَفْعِلُنْ فَـــاعِلُنْ فَعُـــولُنْ   مُـــستَفْعِلُنْ فَـــاعِلُنْ فَعُـــولُنْ

من ذلك قول ابن جبير يذمّ الفلاسفة[2]:

قَـــد ثَبُـــتَ الغَـــيُّ في العِبَـــادِ   طائفَـــــةُ الكَـــــونِ والفَـــــسَادِ

يلعنُهـــا اللهُ حيـــثُ كَانَـــت   فإنّهـــــا آفَـــــةُ العِبَـــــادِ

وقد استحسن الشعراء المحدثون في العصر العباسي وزن مخلّع البسيط، وأكثروا النظم فيه[3]. ولعلّ ما تميّز به هذا الوزن من موسيقى يسيرة فطرية[4]، هو ما حدا الشاعر أن يكثر النظم فيه، وهو كثيراً ما يعمد إلى السهولة واليسر في شعره.

زحافاته وعلله:

يُعَدُّ (الخبن) من أكثر الزحافات التي تدخل تفعيلات البسيط كافة (حشواً وعروضاً وضرباً)، وبه تُصبح (مُستَفْعِلُنْ): (مُتَفْعِلُنْ) وتُصبح (فَاعِلُنْ): (فَعِلُنْ). وعند دخوله على عروض البيت وضربه يصبح زحافاً لازماً، فيلتزمُ الشاعر نَسَقاً واحداً، إمّا أن يكون البيت ذا عروض مخبونةٍ وضربه كذلك (فَعِلُنْ) بتحريك العين، وإمّا أن يكون ذا عروضٍ مخبونةٍ وضربٍ مقطوع (فَعْلُنْ) بتسكين العين[5].

نظم الشاعر جميع شعره من هذا البحر على وزنه المخبون، ولم ينظم على المقطوع. من ذلك قوله[6]:

---

(1) ينظر: شرح تحفة الخليل: 143.

(2) ديوانه: 100.

(3) ينظر: شرح تحفة الخليل: 138.

(4) ينظر: المرشد: 1/ 108.

(5) ينظر: موسيقى الشعر: 71.

(6) ديوانه: 116.

عَجِبتُ للمرءِ في دُنياهُ تُطمِعُهُ ... في العيشِ والأجلِ المحتومِ يقطَعُهُ

يُمسي ويُصبحُ في عَشواءَ يَخبِطُهَا ... أعمَى البصيرةِ والآمالُ تَزرَعُهُ

فقد جاءت عروض البيتين مخبونةً (ـمِعُهُ) و(ـبِطُهَا) وضربهما مخبونٌ أيضاً (ـطَعُهُ) و(ـرَعُهُ)، وهي على وزن (فَعِلُنْ).

ويدخل في حشو البسيط زحاف (الطيّ)[1]، فبه تُصبح (مُسْتَفْعِلُنْ): (مُسْتَعِلُنْ)، ولا يبلغ هذا الزحاف ما يبلغه الخبن من الخفّة، إلا أنّه يُعدّ أخفّ وقعاً وأقلّ تأثيراً في السمع من الخبل[2]، الذي يعدّ (أقبح الزحاف في البسيط)[3].

وزحافات البسيط منها الحسن كالخبن، والصالح، كالطيّ ومنها القبيح كالخبل[4]. ولم يرد في شعر ابن جبير زحاف الطي أو الخبل، أمّا الخبن فقد ورد كثيراً، ومنه (عَجِبْتُ لِلْـ) ووزنها (مُتَفْعِلُنْ). وله في المقطوعة نفسها قوله[5]:

وَيَجمَعُ المالَ حِرصاً لا يُفارِقُهُ ... وقَدْ دَرَى أنّهُ للغيرِ يَجمَعُهُ

تَراهُ يُشفِقُ مِن تَضييعِ دِرهَمِهِ ... وليسَ يُشفِقُ مِنْ دِينٍ يُضَيِّعُهُ

فجاءت التفعيلة الأولى من صدر البيت الأول (وَيَجْمَعُ الْـ) والثاني (تَرَاهُ يُشْـ) مخبونة، وكذا الحال في عجز البيتين، وهذا الزحاف (يندر أن يتغيّر في الحشو إلى (مُتَفْعِلُنْ) إلاّ إذا كان في أوّل الشطر... ووقوعه في أوّل الشطر حسنٌ جميلٌ تميل إليه الأسماع ولا تنفرُ منه)[6]. وأبرز علّةٍ

---

(1) الطي: هو حذف الرابع الساكن من التفعيلة. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 165.

(2) الخبل: هو خبن وطي، أي: حذف الثاني والرابع الساكنين من (مُسْتَفْعِلُنْ) فتصبح: (مُتَعِلُنْ) وتنقل إلى (فَعِلَتُنْ). ينظر: شرح تحفة الخليل: 47.

(3) المصدر نفسه: 137.

(4) ينظر: العقد الفريد: 5/ 451.

(5) ديوانه: 116.

(6) موسيقى الشعر: 73.

تدخل البسيط هي القطع، فتُحولُ (فَاعِلُنْ) إلى (فَاعِلْ). ولم يرد في شعر ابن جبير ما يمثل هذه العلّة[1].

6 ـ الرّمل:

ويضمّ ستّ تفعيلاتٍ موزّعةٍ على شطريه ـ وهو التشكيل المستعمل منه ـ على النحو الآتي:

فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلُنْ

والرّمل من البحور الرقيقة الراقصة، يمتاز بالسهولة والرّشاقة في نغمه، وهو من أكثر بحور الشعر (ليناً وسهولة)[2].

وعلى الرغم من كونه وزناً قديماً، إلاّ أنّ الذي رُوِيَ منه في الشعر القديم قليل[3]. وقد كثر استعماله في الشعر الحديث وذاع وزنه ذيوعاً كبيراً في أعمال الشعراء المحدثين، وأصبح يحتلّ المرتبة الثانية بين الأوزان الشعرية في هذا العصر[4].

جاء بحر الرّمل بالمرتبة السادسة في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات، والسابعة من ناحية عدد الوحدات. إذ نظم (أربع) وحداتٍ توزّعت على (خمسةٍ وثلاثين) بيتاً، أي بنسبة 5.56 ٪ للأبيات، و 3.80 ٪ للوحدات.

لنظم قصيدتين عدد أبيات كلّ واحدةٍ منهما (خمسة عشر) بيتاً، ونظم مقطوعةً واحدةً في (ثلاثة) أبيات ونتفةً في بيتين. (وصيغة الأسى في الرمل واضحة، لا تكاد تحتاج إلى تدليل، وفيه معها قابلية للاسترسال...)[5]. ومثلما ورد بحر الرمل تامّاً، فقد ورد مجزوءاً، (لذلك أكثر من

---

(1) من العلل الأخرى التي تدخل البسيط (التذييل)، وهو: زيادة حرف ساكن على الوتد المجموع آخر الجزء، ويدخل مجزوء البسيط فتصبح (مُسْتَفْعِلُنْ): (مُسْتَفْعِلانْ). ينظر: شرح تحفة الخليل: 56.

(2) منهاج البلغاء: 269.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 90

(4) ينظر: إيقاع الشعر العربي ـ تطوّره وتجديده، د.أحمد مصطفى أبو شوارب: 213.

(5) المرشد: 1/ 136.

النظم فيه شعراء الغزل والخمر والمجون، ولم يحفل به من ينزع منهم إلى موضوعات الجدّ من مدحٍ وحماسة...)[1].

للرّمل عروضانِ وستةُ أضربٍ[2]. وقد نظم الشاعر على تشكيلين منهما:

أ ـ الرمل المحذوف: وهو ما كانت عروضه محذوفة (فَاعِلُنْ) وضربها كذلك. من ذلك قوله[3]:

يَحْـــسَبُ النَــــاسُ بِـــأنّي مُتعَـــبٌ	في الــــشفاعاتِ وتكليـــــفِ الـــــوَرَى
والـــــذي يُتعِـــبُهُمْ مِـــن ذاكَ لِـــي	راحـــــةٌ فـــــي غيرِهـــا لـــنْ أُفـــكِرا

وجاءت عروض البيتين محذوفةً (مُتعَبٌ) و(ذاكَ لِيْ) على وزن (فَاعِلُنْ) وكذلك ضربهما (ـفِ الوَرَى) و(أفْكِرَا).

ب ـ مجزوء الرمل الصحيح: وهو ما كانت عروضه صحيحة (فَاعِلاتُنْ) وضربه كذلك. من ذلك قوله[4]:

يَـــا دِمَـــشقَ الغَـــربِ هَـــا تِيــــ	{م} كِ لَقَــــــــدْ زِدتِ عَلَيهَـــــــا
تَحتَـــــكِ الأنهَــــارُ تَجـــــري	وَهِـــــــيَ تَنْــــــصَبُّ إليهَـــــــا

إذ جاءت عروض البيتين صحيحة (ـغْربِ هَاتِيـ) و(ـهَارُ تَجرِيْ) على وزن (فَاعِلاتُنْ) وضربهما كذلك. إلاّ أنه دخل الحذف فيهما (تِ عَلَيْهَا) و(ـبُ إليْهَا)، وهما على وزن (فَعِلاتُنْ). ولم يرد في شعر ابن جبير على وزن مجزوء الرّمل غير هذين البيتين، وما بقي من شعره نظمه على تشكيله السابق (الرمل المحذوف)[5].

---

(1) شرح تحفة الخليل: 219

(2) ينظر: العقد الفريد: 5/ 461، والكافي: 64.

(3) ديوانه: 102.

(4) المصدر نفسه: 134.

(5) ينظر: ديوانه: 102، 129، والمستدرك: 123.

زحافاته وعلله:

يدخل الرَّمل زحاف الخبن فيصيب جميع أجزائه في الحشو والعروض والضرب (فالخبن فيه حسن)[1]. وقد ورد هذا الزحاف في شعر ابن جبير. من ذلك قوله[2]:

قَــد عَرَفْــنا عَرَفَــاتٍ مَعَــكُم فَلِــهَذا يَبْــرَحُ الــشَّوقُ بِنــا

نَحــنُ بــالمَغرِبِ نُجــرِي ذِكــرَكُم فَغُــروبُ الــدَّمعِ تُجــرِي هَتْنــا

فقد جاءت التفعيلة الثانية من صدر البيت الأول (عَرَفاتٍ) والأولى من عجزه (فَلِهَذا) مخبونةً على وزن (فَعِلاتُنْ). وفي البيت الثاني جاءت التفعيلة الثانية من صدره (ـربِ نُجري) والأولى من عجزه (فَغُرُوبُ الـ) مخبونةً أيضاً.

ويدخله زحاف الكف فتصبح (فَاعِلاتُنْ): (فَاعِلاتُ) وهو أثقل من الخبن وأخفّ من الشكل[3]. ولم يرد في شعر ابن جبير زحاف الكفّ أو الشكل.

أمّا العلل التي تدخل الرمل، فالحذف والقصر والتسبيغ[4]. وأكثر ما دخل شعره علّة الحذف. من ذلك قوله[5]:

كَمْ جَنَى الشوقُ علينا مِنْ أَسَىً عَادَ في مَرضاتِكُمْ حلوَ الجَنَى

ولكُمْ بالخيفِ مِن قلبٍ شَجٍ لم يَزَلْ خَوفَ النَّوى يَشكُو الضَّنَى

فقد جاءت عروض البيتين محذوفةً (مِنْ أَسَىً) و(ـبِنْ شَجٍ) على وزن (فَاعِلُنْ) وكذلك ضربهما (ـوَ الجَنَى) و(ـكُو الضَّنَى). أمّا علّتا القصر والتسبيغ فلم تردا في شعره مطلقاً لثقلهما واقتصارهما على تشكيل الرمل المجزوء[6].

---

(1) العقد الفريد: 5/ 464.

(2) ديوانه: 129.

(3) الشكل: هو خبن وكف، أي حذف الثاني والسابع الساكنين. شرح تحفة الخليل: 47.

(4) التسبيغ: هو زيادة حرف ساكن إلى سبب خفيف في آخر الجزء ولا يكون إلا في مجزوء الرمل. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 122.

(5) ديوانه: 130.

(6) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 122.

7 ـ السريع:

بحرٌ مؤلّفٌ من ستِّ تفعيلاتٍ موزّعةٍ على شطريه ـ وهو التشكيل المستعمل منه ـ على النحو الآتي:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وهو (بحرٌ متدفّقٌ متلاحقُ المقاطع، وهو بهذا التدفّق وهذا التلاحق يكون أقرب إلى طبيعة الخطابة منه إلى الشعر)[1].

والذي رُوي من هذا البحر في الشعر القديم قليل، وهو ما جعله يتراجع عن بقيّة بحور الشعر العربي من ناحية كثرة الأبيات التي نظمها الشعراء[2].

ولعلّ اضطراب الموسيقى في هذا البحر وما فيه من تكلّف وبطء وثقل وقربٍ من السجع، جعل الشعراء لا يكثرون من النظم فيه، وربّما لا ينظمون عليه[3].

احتلّ بحر السريع المرتبة السابعة في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات، والخامسة من ناحية عدد الوحدات. فقد نظم (ثماني) وحدات جاءت في (سبعةٍ وعشرين) بيتاً، لتكون نِسَبُهَا، 4.29 ٪ للأبيات ، و 7.61 للوحدات.

نظم الشاعر (أربع) مقطوعات في (تسعة عشر) بيتاً و (أربع) نتفٍ في (ثمانية) أبيات. والذي يُنشدُ شعراً من بحر السريع يشعر (باضطرابٍ في الموسيقى لا تستريح إليه الآذان إلاّ بعد مران، وذلك لقلّة ما نظم منه، والآذان تعتاد النغمات الكثيرة التردد وتميل إلى ما ألفته...)[4].

وعلى الرغم من صعوبة هذا الوزن، فقد نظم ابن جبير سبعةً وعشرين بيتاً كما ذكرنا آنفاً.

وللبحر السريع أربعةُ أعاريضَ وستّةُ أضربٍ[5]. وقد أورد له ابن عبد ربّه سبعة أضرب[6]. أمّا الأعاريض والأضرب التي استعملها الشاعر فهي:

---

(1) شرح تحفة الخليل: 233.

(2) ينظر: موسيقى الشعر: 90، 191.

(3) ينظر: المرشد: 1/ 160.

(4) موسيقى الشعر: 90.

(5) ينظر: الكافي: 73، وشرح تحفة الخليل: 225.

(6) ينظر: العقد الفريد: 5/ 464.

أ ـ العروض المطويّة المكشوفة[1] (فَاعِلُنْ) وضربها مثلها. ومنها قوله[2]:

قـد أحـدثَ النـاسُ أموراً فَـلاَ ... تعمـلْ بهـا إنـي امـرؤٌ ناصحُ

فمـا جِمـاعُ الخيرِ إلاّ الّـذي ... كـانَ عليـه السلفُ الصالحُ

إذ جاءت عروض البيتين مطويّةً مكشوفة (ـراً فَلاَ) و(لاّ الّذي) على وزن (فَاعِلُنْ) وكذلك ضربهما (نَاصِحُ) و(صَالِحُ). وهذا النوع هو (أكثرها شيوعاً وأحبّها إلى النفوس)[3].

ب ـ العروض المطويّة المكشوفة (فَاعِلُنْ)، وضربها موقوف[4] (فَاعِلانْ). منها قوله مادحاً[5]:

يـا مَـنْ حَـواهُ الـدينُ في عـصرِهِ ... صَـدراً يحـلُّ العلـمُ منـهُ فـؤادْ

مـاذا يـرَى سـيّدُنا المُرتَـضَى ... في زائـرٍ يخطـبُ منـهُ الـودادْ

إذ جاءت عروض البيتين مطويّةً مكشوفةً (عَصْرِهِ) و(مُرْتَضَى)، ووزنها (فَاعِلُنْ). أمّا ضربهما فجاء مطويّاً موقوفاً (ـهُ فُؤَادْ) و(ـهُ الوِدَادْ) على وزن (فَاعِلانْ).

ت ـ العروض المطويّة المكشوفة (فَاعِلُنْ) وضربها أصلم[6] على وزن (فَعْلُنْ). ومنها قوله[7]:

مَـنْ كَبُـرَتْ عَـنْ قَـدرِهِ خُطَّـةٌ ... دَاخَلَـهُ مِـنْ أجلِهـا الكِبْـرُ

ومَـنْ سَمَـتْ هِمَّتُـهُ لَمْ يَكُـنْ ... لِلْخُطَطِ في نفْسِـهِ قَـدْرُ

---

(1) الكشف: هو حذف السابع المتحرك من (مَفْعُولاتُ) فتصبح (مَفْعُولا). ينظر: شرح تحفة الخليل: 52.

(2) ديوانه: 95.

(3) موسيقى الشعر: 91.

(4) الوقف: هو تسكين الحرف السابع من (مَفْعُولاتُ) فتصبح (مَفْعُولاتْ). ينظر: شرح تحفة الخليل: 51.

(5) ديوانه: 96.

(6) الصلم: هو حذف الوتد المفروق من (مَفْعُولاتُ) في السريع فتصبح (مَفْعُو) وتنقل إلى (فَعْلُنْ). ينظر: شرح تحفة الخليل: 51.

(7) ديوانه: 107.

فنرى إنّ عروض البيتين جاءت مطويّةً مكشوفةً (حُطَةُ) و (لَمْ يَكُنْ) على وزن (فَاعِلُنْ) وجاء ضربهما أصلَمَ (كِبْرُ) و(قَدْرُ) على وزن (فَعْلُنْ).

نظم الشاعر على هذه الأعاريض والأضرب ـ وهي الشائعة من بحر السريع ـ (لأنّهما أكثر خفّة ورقّة)[1]. ويأتي بعدهما ما كان ضربه على وزن (فَاعِلانْ) وكلٌّ مثّلنا له في ما سبق.

زحافاته وعلله:

وممّا (يجوز في السريع من الزحاف الخبن والطيّ والخبل، فالخبن فيه حَسَنٌ، والطيّ صالحٌ والخبلُ فيه قبيح)[2].

وقد ورد زحاف الخبنِ والطيّ كثيراً في شعر ابن جبير. من ذلك قوله[3]:

يــــا رَشَــــأً حظَّـــيَ إبعــــادُهُ	وحـــــظُّ غَـــيرِي مِنـــهُ إســــعادُهُ
خِيبـــتُ وكـــلٌّ نـــالَ منـــكَ المُنَـــى	أســـعدُ أهـــلِ الحُـــبِّ أوغـــادُهُ

إذ جاءت التفعيلة الأولى (يا رَشَأً) والثانية (حَظِّيَ إبْ) مـن صـدر البيـت الأول مطويّـةً، ومثلُ ذلك في التفعيلة الأولى من صدر البيت الثاني (خِيْبتُ وَكُلْ) وعجزه (أسْعَدُ أهْـ)، وهمـا على وزن (مُسْتَعِلُنْ). وجاءت التفعيلة الأولى من عجز البيت الأول مخبونـةً (وَحَـظُّ غَيـ) علـى وزن (مُتَفْعِلُنْ). ولعلّ هذا التغيير الذي يصيب التفعيلة بما يدخلها من زحافـاتٍ وعلـلٍ يُكسِـبُ الوزن حرّيةً أكثر ويبعده عن الثقل والتكلّف.

أمّا العلل التي تدخل السريع فهي: الكشف، والوقف، والـصلم، وكلّهـا وردت في شـعر ابن جبير. من ذلك قوله يستجيز (الصدر الخجندي)[4]:

---

(1) شرح تحفة الخليل: 233.

(2) العقد الفريد: 5/ 467.

(3) ديوانه: 98.

(4) المصدر نفسه: 96. والصدر الخجندي هو (عبد اللطيف بن محمد بن عبد اللطيف بن محمد بن ثابت ابن الحسن أبو القاسم الخجندي، الملقّب بصدر الدين. من أهل أصبهان، كان يتولّى الرياسة بها على قاعدة آبائه وكانت له المكانة عند السلاطين ... وكان فقيهاً أديباً واعظاً، وله شعر جيد. ولد في شهر رجب سنة خمس

إجَـــازةٌ يُـــورِثُنِيهَا الـــعُلا   جَـــائزةٌ تُـــبقَى وتُـــفنَى الـــبلاذْ

يَستَـــصحِبُ الـــشُّكرَ حَـــديثاً لَهـــا   والـــشكرُ للأمجـــادِ أســـنَى عِتَـــادْ

فقد دخلت علّة الكشف على عروض البيت الأوّل (ـهَا العُلاْ) والثاني (ـثاً لَهَا) فاصبحت على وزن (فَاعِلُنْ).

أمّا علّة الوقف فدخلت على ضرب البيتين (ـنَى البلاذْ) و(ـنَى عِتَادْ) فاصبحا على وزن (فَاعِلانْ). ومتى ما دخلت هذه العلّة التزمَ الشاعرُ بها في كلّ أبيات قصيدته[1].

أمّا علّة الصّلم فمثالها قوله يذمّ الفلاسفة[2]:

قَـــدْ ظَهَـــرتْ في عَـــصرِنا فِرقَـــةٌ   ظُهُورُهـــا شـــؤمٌ علـــى العَـــصْرِ

لا تقتـــدي في الـــدين إلاّ بِمَـــا   سَـــنَّ ابـــنُ سينـــا وأبـــو نَـــصْرِ

إذ دخلت علّة الصّلم على ضرب البيتين (عَصْرِ) و(نصْرِ) فاصبحا على وزن (فَعْلُنْ).

إنّ التّغييرات التي طرأت على وزن السريع من زحافاتٍ وعللٍ، جاءت لتخفّف من ثِقَلِ وزن تفعيلته الثالثة (مَفْعُوْلاتُ) التي لم ترد في شعر شاعرنا ولا في الشعر العربي مطلقاً[3]. لذلك أدخل الشعراءُ تلك الزحافات والعللِ على وزنِ السريع لتألفه الأسماع، ويكون جارياً على أشكال النظم المعهودة.

8 ـ المجتث:

يضمّ المجتث أربعَ تفعيلاتٍ موزّعةٍ على شطريه ـ وهو التشكيل المستعمل منه ـ على النحو الآتي:

وثلاثين وخمسمائة ومات في جمادي الأولى سنة ثمانين وخمسمائة). طبقات الشافعيّة الكبرى، أبو نصر عبد الوهاب بن علي السبكي: 7/ 186.

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 91.

(2) ديوانه: 108.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 90، والمرشد: 1/ 153.

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاتُنْ   مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

والمجتثّ (من الأبحر القصار القليلة التي يحسن فيها تطويل الكلام للإطراب والإمتاع)[1].

احتلّ هذا البحر المرتبة الثامنة في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات، والسادسة من ناحية عدد الوحدات. فقد نظم على هذا البحر (خمس) وحدات توزّعت على (اثنين وعشرين) بيتاً، لتكون نِسَبُهَا 3.49 ٪ للأبيات و 4.76 ٪ للوحدات.

نظم الشاعرُ قصيدةً واحدةً في (عشرة) أبيات، ومقطوعتين في (ثماني) أبيات وتفةً (واحدة). فالمجتثّ يمتاز برنّةٍ عذبةٍ ووزنٍ رشيقٍ حلو النّغمة بين البحور[2].

ولّما كان هذا البحرُ يصلح للإطراب والمتعة، فقد لجأ إليه الشعراء في العصر العباسي يتغنّون به وينظمون عليه في عصور الغناء وبعد استقرار دولة بني العباس. وكانت عناية الشعراء بالمجزوءات من البحور ـ والمجتثّ منها ـ صفةً من صفات العصور المتأخرة[3]. وكان ابن جبير يترسّم خطى الشعراء الذين عاصروه حينما نظم على هذا الوزن ووظّفه للأغراض ذاتها.

وللبحر المجتث عروضٌ واحدةٌ (فَاعِلاتُنْ) وضربٌ واحدٌ مثلها[4]. من ذلك قوله يذمّ الفلاسفة[5]:

الــــذينَ يَـــشْكُو بَـــلِيَّه	مِـــنْ فِــــرقَةٍ مَنطِقِيَّـــه
لا يـــشهدون صَــــلاةً	إلاّ لِـمَعْــــنًى التَّقِـــيَّه
ولا تَـــــرى الــــشّرع إلاّ	سِـــياسةً مَـــدَنِيَّه
ويُـؤثِــــرون عَـلـــيه	مَـذَاهِـــباً فَلْـــسَفِيَّه

---

(1) المرشد: 1/ 99.

(2) ينظر: المرشد: 1/ 99 وما بعدها.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 192، 193.

(4) ينظر: شرح تحفة الخليل: 279.

(5) ديوانه: 135.

إذ جاءت عروض البيت الأول (ـكُو بَلِيَّه) وضربه (مَنْطقيّه) على وزن (فَاعِلاتُنْ). أمّا البيت الثاني فجاءت عروضه مخبونةً (نْ صلاةً) على وزن (فَعِلاتُنْ) وضربه صحيح (ـنَى التَّقيَّه) على وزن (فَاعِلاتُنْ).

زحافاته وعلله:

يدخل المجتثّ زحاف الخبن والكفّ والشكل، إلاّ أنّ الخبن هو الزحاف الوحيد الذي دخل شعر ابن جبير. من ذلك قوله[1]:

أقصِرْ عن الغيِّ كَمْ ذا ... تُدعَى لِرُشْدٍ وتأبَى

لا يسلمُ العبدُ إلاّ ... إنِ استقامَ وتَابَا

فقد جاءت التفعيلة الأولى من عجز البيت الثاني مخبونةً (إنِ اسْتَقَا) على وزن (مُتَفْعِلُنْ) وجاء ضرب البيت نفسه مخبوناً (مَ وَتَابَا) على وزن (فَعِلاتُنْ).

(1) ديوانه: 94.

أمّا ما يدخل المجتثّ من عللٍ فهي علة (التشعيث)[1]. ولم تـأت هـذه العلّـةُ في شـعر ابـن جبير.

9 ـ الخفيف:

يتألّف البحرُ الخفيفُ من ستِّ تفعيلاتٍ موزّعةٍ على شطريه على النحو الآتي:

فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاتُنْ   فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

يتماز البحر الخفيف بميله نحو الفخامة والرّصانة ويتلاحق نغماته وتدفّقها ما بين العنف واللين. وهذا التغيير ما بين الفخامة والرقّة جعله يصلح في أغراضٍ مختلفةٍ كـالغزل والحماسـة والمديح والهجاء والرثاء والفخر[2]، فـضلاً عـن كونـه (أخـفّ البحـور علـى الطبـع، وأطلاهـا للسمع، يشبه الوافر ليناً، ولكنّه أكثرُ سهولةً وأقرب انسجاماً، وإذا جاد نظمه رأيتـه سـهلاً ممتعـاً لقربِ الكلامِ المنظومِ فيه من القولِ المنثور، وليس في جميع بحـور الـشعر نظـيره يـصحّ للتـصرّف بجميع المعاني)[3]. ورد هذا الوزن في شعر ابن جبير بنسبةٍ ضـئيلةٍ مقارنـةً بيـاقي الأوزان، فجـاء بالمرتبة التاسعة من ناحية عدد الأبيات، واشترك مع المجتـثّ بالمرتبـة الـسادسة مـن ناحيـة عـدد الوحدات.

نظم شاعرنا على هـذا البحـر (خمـس) وحـداتٍ توزّعـت علـى (عـشرة) أبيـاتٍ، وهـي مقطوعةٌ واحدةٌ في (ثلاث) أبياتٍ و(ثلاث) نتفٍ في (ستّ) أبياتٍ، وبيتـاً يتيمـاً واحـداً، لتكـون نسبها 1.58 ٪ للأبيات و 4.76 ٪ للوحدات.

للبحر الخفيف ثلاثةُ أعاريضَ وخمسةُ أضربٍ[4]، إلاّ أنّ شاعرنا استعمل اثنتين:

---

(1) التشعيث: هو حذف أول الوتد المجموع أو ثانيه أو ثالثه. معجم في علم العروض: 76.

(2) ينظر: المرشد: 1/ 208.

(3) معالم العروض والقافية، د.عمر الأسعد: 21.

(4) ينظر: الكافي: 84، وشرح تحفة الخليل: 252.

أ ـ العروض الصحيحة (فَاعِلاتُنْ) وضربها مثلها. من ذلك قوله[1]:

لــي صــديقٌ خسرتُ فيـهِ ودادي ... حيــنَ صــارتْ سَــلامَتي مِنــهُ رِبْحَــا

حَسِنُ القـولِ سَيِّءُ الفِعـلِ كـالجِزْ {م} ارِ سَــمِّي وأتْبِــعِ القَــولَ ذَبْحَــا

إذ جاءت عروض البيت الثاني صحيحةً (فِعلِ كالجِزْ) على وزن (فَاعِلاتُنْ). وجاء ضربُ البيتين (مِنهُ رِبْحَا) و(لقَولَ ذَبْحَا) صحيحاً أيضاً.

ب ـ العروض المجزوءة الصحيحة (مُسْتَفْعِلُنْ) وضربها مثلها. منها قوله في البيت اليتيم[2]:

ســيكونُ الَّــذي قُــضِيْ ... سَــخِطَ العَبــدُ أو رَضِــيْ

إذ جاء البيت مجزوءاً وقد أصاب تفعيلته الثانية (لَـذِي قُضِيْ) زحاف الخبن. وهذا التشكيل من مجزوء الخفيف هو الذي نظم عليه الشعراء قديماً وحديثاً[3].

زحافاته وعلله:

أكثرُ ما يدخلُ الخفيفَ من زحافاتٍ هو الخبن، وبه تصبح (فَاعِلاتُنْ): (فَعِلاتُنْ) وتصبح (مُسْتَفْعِلُنْ): (مُتَفْعِلُنْ)، وتجسّد ذلك كلّه في قوله[4]:

طــالَ شَــوقي إلى بِقــاعٍ ثَــلاثٍ ... لا تُــشَدُّ الــرِحالُ إلاّ إليــهَــا

إنَّ للــنفسِ في سَــماءِ الأمــاني ... طَائِــراً لا يَحُــومُ إلاّ عَلَيهَــا

قُــصَّ منــهُ الجَنَــاحُ فَهْــوَ مَهِيضٌ ... كــلَّ يــومٍ يــرَجُو الوقُــوعَ لَـدَيــهَا

---

(1) ديوانه: 95.

(2) المصدر نفسه: 135.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 121.

(4) ديوانه: 134.

إذ جاءت عروضُ البيتِ الثالثِ (ـوَ مَهِيضٌ) مخبونةً على وزن (فَعِلاتُـنْ) وجاء ضربه (ـعَ لَدَيْهَا) مخبوناً أيضاً. والتفعيلة الثانية في الأبيات الثلاثة أتت مخبونةً ووزنها (مُتَفْعِلُنْ) إلاّ في عجز البيت الثالث (يَرجُو الوُثُو) فقد جاءت صحيحةً ووزنها (مُسْتَفْعِلُنْ).

أمّا ما يدخل الخفيفَ من عللٍ فالحذفُ والقصرُ والتشعيث، وكلّها لم ترد في شعر ابن جبير. وما يحصلُ من تغييراتٍ في بحر الخفيفِ من زحافاتٍ وعللٍ (كلّها حسنُ الوقع في الآذان وكلّها تستريحُ إليه الأسماع)[1].

10 ـ المنسرح:

بحرٌ مؤلّفٌ من ستِّ تفعيلاتٍ موزّعةٍ على شطريه على النحو الآتي:

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

يمتاز البحر المنسرح بالرقّة واللين، وهذا ما أهّلهُ أن يكونَ صالحاً للرثاء المراد به النوح أو النقائض الهجائية[2].

ولا يخلو المنسرح من اضطراب في الموسيقى وعدم انسجام في النغم، وهذا ما جعل الشعراء يُقِلّونَ النَّظمَ عليه، (لذلك فإنّ القدرة على استيعاب إيقاعه لا تأتي إلاّ لِمن خَبَرَ وزنه، وتمكّن منه دربةً وممارسة...)[3].

وعلى الرغم من شيوع استعماله في العصر العباسي ومحاولة الشعراء التوسّع في أوزانه، لكنّه ظلّ بعيداً عن بحور الشعر الرصينة والفخمة كالطويل والبسيط والكامل وغيرها. وقال عنه

---

(1) موسيقى الشعر: 78.

(2) ينظر: المرشد: 1/ 188.

(3) مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب، د.عبد الرضا علي. مجلة التربية والتعليم ـ كلية التربية ـ جامعة الموصل، العدد الثامن، 1989م: 26.

أبو حازم القرطاجنّي: (في اطّراد الكلام عليه بعضُ اضطرابٍ وتقلقلٍ، وإنْ كان الكلام فيه جزلاً)[1].

ومثلما قلّ استعمالُ هذا البحر لدى الشعراء، فقد قلّ استعماله لدى ابن جبير، إذ لم ينظم منه سوى وحدتين توزّعتا على (ثماني) أبياتٍ في مقطوعتين، فشكّلت نسبةً 1.27 ٪ للأبيات ونسبة 1.90 ٪ للوحدات، وهذا ما جعله يحتلُّ المرتبة العاشرة في شعره من ناحية عدد الأبيات، والثامنة من ناحية عدد الوحدات.

للبحر المنسرح ثلاث أعاريض وثلاثة أضرب[2]، استعمل الشاعر تشكيلاً واحداً منها، وهو ما كانت عروضه مطويّة وضربها مقطوعاً. وسمّي بالمنسرح المقطوع[3]. من ذلك قوله[4]:

تأنَّ في الأمرِ لا تكُنْ عَجِلاً ... فَمَنْ تأنّى أصابَ أوْ كَادَا

وَكُنْ بحبلِ الإلهِ مُعتَصِماً ... تأمنْ بِهِ بَغْيَ كُلِّ مَنْ كَادَا

إذ جاءت عروض البيت الأوّل (ـكُنْ عَجِلاً) والثاني (مُعتَصِماً) مطويّةً على وزن (مُفْتَعِلُنْ). وجاء ضرب البيتين (أو كَادَا) و (مَنْ كَادَا) مقطوعاً على وزن (مُسْتَفْعِلْ). وروي أنَّ القدماء نظموا على هذا الوزن ـ أي: المقطوع ـ إلاّ أنّهم لم يكثروا منه[5].

زحافاته وعلله:

يدخلُ المنسرحَ زِحافُ الخبن والطيِّ والخبل، وأكثرُ ما يُصيبُ تفعيلاته هو زحافُ (الطيّ) ليُحوِّلَ (مَفْعُولاتُ) إلى (مَفْعِلاتُ) وحينئذٍ (تستريحُ إليها الآذان وتطمئنُّ إليها النفوس)[6]. وتغيُّرُ التفعيلة هذا يُضفي عليها سلاسةً وانسياباً يُيَسِّرُ الإنشادَ والإلقاء.

---

(1) منهاج البلغاء: 268.

(2) ينظر: الكافي:79، وشرح تحفة الخليل: 238.

(3) ينظر: العروض والقافية: 146.

(4) ديوانه: 97.

(5) ينظر: موسيقى الشعر: 97.

(6) المصدر نفسه: 96.

يدخلُ زحافُ الخبن (مُسْتَفْعِلُنْ) فتصبح (مُتَفْعِلُنْ) ويدخلها الطيّ فتصبح (مُستَعِلُنْ). (وكلاهما حسن جيّدٌ كثير الورود في هذا البحر)[1]. وقد وردت هذه الزحافات في شعر ابن جبير. منها قوله في المقطوعة السابقة الذكر[2]:

فَكَمْ رَجَاهُ فَنَالَ بُغْيَتَهُ عَبْدٌ مُسِيءٌ لِنَفْسِهِ كَادَا

وَمَنْ تُطُلْ صُحْبَةُ الزَّمانِ لَهُ يَلْقَ خُطُوباً بِهِ وَأَنْكَادَا

فقد جاءت التفعيلة الثانية من صدر البيت الثاني (صُحْبَةُ الزّ) مطويةً على وزن (مَفْعُلاتُ). وجاءت عروض البيت الأوّل (بُغْيَتَهُ) والثاني (مَانِ لَهُ) والتفعيلة الأولى من عجز البيت الثاني مطويّةً على وزن (مُسْتَعِلُنْ). أمّا الخبنُ فقد دخل التفعيلة الأولى من صدر البيتين (فَكَمْ رَجَا) و(وَمَنْ تَطُلْ) فأصبحتا على وزن (مُتَفْعِلُنْ).

أمّا علل المنسرح فتدخله علّة الكشف والوقف والقطع، إلاّ أنّ علّةَ القطع هي التي دخلت شعر ابن جبير، فجاء جميعُ ما نظمه على المنسرح مقطوعاً. من ذلك قوله في طاق مجلس[3]:

أصبحتُ بِشَلِّ الجنانِ في الصَّدْرِ أحوزُ ما احتويه كالسرُّ

في خير قصرٍ تُريكَ ساحَتُهُ في مطلعِ الشمسِ مَطْلَعِ البَدْرِ

وعلّة القطع تدخل ضرب المنسرح فيصبح على وزن (مُسْتَفْعِلْ)، وقد جاء ضرب البيتين السابقين مقطوعاً (كَالسرّ) و(ـعِ البَدْرِ). أمّا عروض البيت الأوّل (فِي الصَّدْرِ) فقد دخلها القطع لالتزام البيت بالتصريع[4].

---

(1) موسيقى الشعر: 96.

(2) ديوانه: 97.

(3) المستدرك: 123.

(4) البيت المصرّع: هو البيت الذي يلتزم في آخر صدره قافية عجزه، ينقص بنقصانها ويزيد بزيادتها. ينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين بن معصوم المدني: 5/ 271.

11 ـ المديد:

تفعيلاته ستٌ موزّعةٌ على شطريه ـ وهو التشكيل المستعمل منه ـ على النحو الآتي:

فَاعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

والبحر المديد من البحور التي قلّ نظمُ الشعراء عليها، لما في هذا الوزن من صلابةٍ ووحشيةٍ وعنف. وعلى الرغم من سهولة نغمه فهو يُجهدُ النّاظم ويصعب عليه، إذ إنّ توالي كلماته يتطلّب ألفاظاً مُتقطّعة تجعله يَعسُر في الإنشاد ولا يستسيغه الذوق[1].

ولمّا كان أهلُ العروض قد اعترفوا بقلّة المنظوم من هذا البحر[2]؛ فقد كان شاعرنا واحداً من أولئك الذين قلّ نظمُهم عليه، فلم ينظم منه سوى مقطوعةً واحدةً في ثلاثِ أبيات، ليحتلّ بذلك المرتبة الحادية عشر في شعره من ناحية عدد الأبيات والثانية عشر والأخيرة من ناحية عدد الوحدات، لتكون نسبها 0.47٪ للأبيات و 0.95 ٪ للوحدات.

للبحر المديد ثلاثُ أعاريض وستُ أضرب[3]. وقد استعمل الشاعر في مقطوعته اليتيمة هذه العروض المحذوفة المخبونة (فَعِلُنْ) وضربها مثلها، وذلك في قوله[4]:

رَبِّ إنْ لَــمْ تُـــوتِنِي سِـــعَةً فَـــاطْوِ عنِّـــي فَـــضلَةَ العُمُـــرِ

لا أُحِـــبُ اللّبْـــثَ في زَمَـــنٍ حَـــاجتي فيـــه إلى البَـــشَرِ

فَهُـــمُ كَـــسرٌ لِمُنْجَـــبِرٍ مَـــا هُـــمُ جَبْـــرٌ لِمُنْكَـــسِرِ

فقد جاءت أعاريضُ الأبيات الثلاثة (سِعَةً، زَمَنٍ، ـجَبِرٍ) محذوفةً مخبونةً، وكذلك ضروبها (ـعُمُرِ، ـبَشَرِ، ـكَسِرِ) وهي على وزن (فَعِلُنْ). ولعلّ هذا الوزن هو (التّشكيلُ الوحيدُ المستساغُ

---

(1) ينظر: المرشد: 1/ 78.

(2) ينظر: موسيقى الشعر: 98.

(3) ينظر: الكافي: 24، وشرح تحفة الخليل: 109.

(4) ديوانه: 108.

حالياً، لأنه تشكيلٌ أقرب إلى الانسيابية في الأداء منه إلى الثقل، ولعلَّ شعراء العصر العباسي هم الذين نبّهوا إلى هذه الخصيصة بكثرة استخدامهم له)[1].

زحافاته وعلله:

يدخل المديد زحاف الخبن والكفّ والشكل، وأكثر ما يصيب تفعيلاته الخبن. فنرى أنّ (فَاعِلاتُنْ) تصير (فَعِلاتُنْ) وتصبح (فَاعِلُنْ) ـ (فَعِلُنْ)، (وهذا هو المشهور الحسن في تغييرات الحشو)[2].

وورد زحاف الخبن في هذه المقطوعة اليتيمة في قوله[3]:

لا أحـــــبُّ اللّبـــــثَ في زمـــــنٍ   حـــــاجتي فيـــــهِ إلى البَـــــشَرِ

لَـــــهُمُ كَـــــسرٌ لِمُنْجَبِـــــرٍ   مَـــــا هُـــــمُ جَـــــبرٌ لِمُنكَـــــسِرِ

إذ جاءت التفعيلة الثانية من عجز البيت الأول (بَشَرِ) مخبونةً على وزن (فَعِلُنْ). وجاءت التفعيلة الأولى من صدر البيت الثاني (مَا هُمُ جَبْـ) مخبونةً أيضاً على وزن (فَعِلاتُنْ).

أمّا علل المديد فتدخله علّةُ الحذف والقصر والبتر، إلاّ أنّ علّة الحذف هي التي دخلت شعره، فأتت أبياته الثلاثة محذوفةً مخبونةً على وزن (فَعِلُنْ).

12ـ الرجز:

وقوامُ تفعيلاته ستٌّ موزّعةٌ على شطريه على النحو الآتي:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ   مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

والرجز من البحور التي نظم عليها الشعراء والعامة، ولكثرة ما نُظِم منه أخذ الشعراء يفرّقون بينه وبين القصيد (وعلى أساسٍ من هذا أدرك مُعظم الشعراء أنّهم أسمى منزلةً وأعلى مرتبةً من الرجّاز، بل إنّهم ليرتفعون عنهم بشعرهم، ولا يقلّدونهم فيما يقولون، لِما يرونه من

(1) العروض والقافية: 132.

(2) موسيقى الشعر: 103.

(3) ديوانه: 108.

فنٌ شعبيٌ يُلهونَ به الناس أو يعبثون، يُداعبون أو يتفكّهون...)[1]. واختصّ بالرجز مجموعةٌ من الشعراء الذين أُطلق عليهم (الرجّاز)، لكثرة ما نظموا على هذا الوزن. واشترك العامّة مع الشعراء في النّظم على هذا الوزن، إذ إنّه (القالب الذي آثره القدماء للآداب الشعبية)[2].

والرجز وزنٌ عذبٌ يمتازُ بالسّهولة وتحسن فيه القِطَعُ القصار وتصعب فيه إجادة القصائد الطوال، إذ لا يكاد يلائم موضوعاتٍ توصف بالرّزانة والجدّية وعمق التأمّل[3].

احتل الرجز المرتبة الثانية عشر والأخيرة في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات والوحدات، فلم ينظم منه سوى نتفةً واحدةً في بيتين، أي بنسبة 0.31 ٪ للأبيات و 0.95 ٪ للوحدات.

للرجز أربعةُ أعاريض وخمسةُ أضرب[4]. ولم يستعمل الشاعر غير مجزوء الرجز الصحيح ووزنه:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ   مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

لنظم عليه بيتين وحيدين هما قوله[5]:

لا تغتــــــربْ عَــــــنْ وَطَــــــنٍ   واذكُــــــرْ تَــــــصَارِيفَ النَّــــــوَى

أمَــــــا تَــــــرَى الغُــــــصنَ إذا   مَــــــا فَــــــارَقَ الأصــــــلَ ذَوَى

زحافاته وعلله:

يدخل الرجز زحاف الخبن والطيّ والخبل، وتدخل هذه الزحافات جميع تفعيلات البيت[6]. وقد دخل زحاف الخبن والطيّ في البيتين السابقين.

---

(1) مستويات البناء الشعري عند الطغرائي: 40.

(2) موسيقى الشعر: 129.

(3) ينظر: المرشد: 1/ 262.

(4) ينظر: الكافي: 60، وشرح تحفة الخليل: 196.

(5) ديوانه: 135.

(6) ينظر: شرح تحفة الخليل: 202.

فجاءت التفعيلة الأولى من صدر البيت الثاني (أمّا تُرَى الـ) مخبونةً على وزن (مُتَفْعِلُنْ). وجاءت عروض البيت الأوّل (عَنْ وَطَنٍ) والثاني (ـغُصنَ إذا) مطويّةً، وكذلك ضرب البيت الثاني (أصلَ دَوَى) جاء مطوياً أيضاً على وزن (مُستَعِلُنْ). (وهذه الزحافات في الرجز تبدو سائغةً غير نابيةٍ عن الذوق)[1]. أمّا علل الرجز فتدخله علّة القطع والتذييل[2]. وهاتان العلتان لم تدخلا بحر الرجز في شعر ابن جبير مطلقاً. والّذي أبعد هاتين العلّتين عن شعره هو قلّة ما نظم الشاعر على هذا البحر.

ثانياً: القافية:

هي النمط الثاني من أنماط الموسيقى الخارجية للبيت الشعري. وقد عرّفها العروضيون بعدّة تعريفات. فمنهم من جعلها القصيدة ومنهم من جعلها البيت ومنهم من جعلها الكلمة الأخيرة[3]، إلاّ أنّ الراجح من تلك الأقوال هو ما قيل بأنّ القافية هي حرف الروي[4]. والرويّ هو (الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة ويلزم في كلّ بيت منها في موضع واحد...)[5]، لذا تعدّ القافية من أبرز الدعائم الأساسية في نظم الشعر، فهي تسهم في بناء البيت الشعري وتكسبه إيقاعاً متميّزاً، إذ لا يسمّى الكلام شعراً ما لم يكن مقفّى.

تأتي أهميّة القافية ـ وهي (من خاصيّات الشعر العربي منذ أقدم عصوره أيّام كان سجعاً غير موزون)[6]، ـ لِما تحمله من نغمةٍ موسيقيّةٍ تتصل بإيقاع البيت وصياغته الشعرية، فهي

---

(1) شرح تحفة الخليل: 202.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 52، 56.

(3) ينظر: القوافي، أبو يعلى التنوخي: 59 وما بعدها.

(4) ينظر: العمدة: 1/152 ـ 153.

(5) القوافي، الأخفش: 10.

(6) كتاب المتزلات ـ منزلة الحداثة، طراد الكبيسي: 1/ 22.

(حوافر الشعر، أي: عليها جريانه واطّراده، وهي مواقفه، فإن صَحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته)[1].

والقافية (ليست المحطة النهائية لتنظيمات المقاطع الداخلية، ونهايةً للمعنى الذي يريده الشاعر وحسب، وإنّما هي أيضا اللمعة الأخيرة التي تطالعها عين القارئ وتقف عندها ذاكرته. بمعنى أنّ للقافية موقعاً هاماً طالما أهمله الشاعر الرديء وتنبّه له الشاعر الجيد...)[2].

وتبدو أهمّية القافية واضحةً عند ابن جني حينما قصر العناية في الشعر عند العرب بالقوافي في قوله: (ألا ترى أنّ العناية في الشعر إنّما هي بالقوافي... والقافية أشرف عندهم من أوّلها، والعناية بها أمسّ والحشدُ عليها أوفى وأهم...)[3]، أي: إنهم يحشّدون للمعنى ويعتنون به عن طريق القافية التي ينبغي أن تكون كلماتها (ذات معان متّصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أنّ البيت مجلوبٌ من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمّة البيت، بل يكون معنى البيت مبنيّاً عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهايةً طبيعيةً للبيت، بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها)[4].

ومثلما يُحدثُ الوزن تأثيراً في نفس المتلقي ويثبّت المعنى في ذهنه، فالقافية هي (ختام السيل النغمي، وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتدافعة في التفصيلات، فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت معنى البيت)[5].

وينبغي للقافية أن تأتي بما يلائم الغرض والوزن الذي أُريدت له، إذ إنّ لها دوراً في تأكيد المعنى بوصفها (النهاية البارزة للوزن)[6]، وتتعدّى أهمّية القافية موسيقى الشعر وإيقاعه، لتدخل

---

(1) منهاج البلغاء: 271.

(2) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، د.علي عباس علوان: 220.

(3) الخصائص، ابن جني: 1/ 84.

(4) النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال: 442، 443.

(5) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري: 40.

(6) مفهوم الشعر، د.جابر أحمد عصفور: 407.

في نسيج البيت الشعري ومعناه، وليس لها ذلك فحسب، وإنّما (يفوق ذلك أهمية أنّ لها معنى، وأنّها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري)[1].

أقسام القافية:

تنقسم القافية ـ من ناحية حركة الرويّ ـ على قسمين:

أولا: القافية المطلقة: (وهي التي يكون فيها الروي متحركاً)[2]. وللقافية المطلقة مساحة إيقاعية رحبة في الإنشاد، إذ نراها أكثر موسيقية، ويكون وقعها في الأسماع أحلى وأجمل. والقافية المطلقة أكثر شيوعاً في الشعر العربي، ويهتم بها الشعراء ويلتزمون بها ولا يحيدون عنها[3].

كثُرَ استعمال القافية المطلقة عند ابن جبير، إذ نظم منها (خمسةً وتسعين) وحدةً شعرية ما بين قصيدة ومقطوعة ونتفة، ليكون مجموع أبياتها (خمس مئة واثنين وثمانين) بيتاً، وبذا تكون نِسَبُها 90.47 ٪ للوحدات و 92.52 ٪ للأبيات، والنسبة مقاربةٌ لما نُظِمَ من الشعر العربي على القافية المطلقة[4].

وردت القافية المطلقة في شعر ابن جبير (مؤسّسة)[5] و(مردوفة)[6] و(مجرّدة)[7]، وجاءت على الشكل الآتي:

---

(1) نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويلك: 208.

(2) موسيقى الشعر: 260.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 260.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 281.

(5) التأسيس: هي الألف التي بينها وبين حرف الرّوي حرف واحد. الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، أبو العلاء المعري: 32.

(6) الردف: هو أحد حروف المد واللين، وهي الياء والواو والألف، يدخل قبل حرف الروي. العقد الفريد: 5/ 496.

(7) القافية المجردة: وهي التي تخلو من الردف والتأسيس. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 48.

أ ـ **المطلقة المجردة**: وردت في (ثمانٍ وأربعين) وحدةً ما بين قصيدةٍ ومقطوعةٍ ونتفةٍ، شكّل مجموعها (مئتين واثنين وخمسين) بيتاً، لتحلّ بالمرتبة الأولى من ناحية عدد الوحدات والثانية من ناحية عدد الأبيات. منها قوله[1]:

ألا إنَّ هـذا الدَّهرُ يَـومٌ وليـلةٌ ... يَكُـرّانِ مِـن سَـبتٍ عَليـكَ إلى سَـبتِ

فَقُـل لِجَديـدِ العَـيشِ لا بُـدَّ مِـن بِلـىً ... وَقُـل لاجتمـاعِ الـشَّملِ لا بُـدَّ مِـن شَـتِّ

إذ جاء حرف الرويّ (التاء) متحركاً في لفظتي (سبتِ) و(شتِّ).

ويُوصلُ حرفُ الرويّ بـ(هاء) كما في قوله[2]:

فَكُـنْ ذا اقتـصادٍ في أمـورِكَ كُلِّهـا ... فأحـسنُ أحـوالِ الفَتـى حُـسنُ قَـصدِهِ

وَمَـا يُحـرَمُ الإنـسانُ رِزقـاً لِعَجـزِهِ ... كَـما لا يَنـالُ الـرزقَ يَومـاً بِكَـدِّهِ

فحرف الرويّ (الدال) جاء موصولاً بـ(هاء) في لفظتي (قَصدِهِ) و(كَدِّهِ).

ويَلحقُ الوصلَ بالهاء (خروج)[3] بالألف كما في قوله[4]:

وكـم فـلتاتٍ للـصنائعِ تُـتّقى ... عواقِبُهـا إنْ لم تقـع في محلِّهـا

كـذا شـهواتُ المـرءِ إنْ لم تَكُـنْ لـهُ ... مُوافقـةً عـادت عليهـا بكلِّهـا

فـ(اللام) رويّ القصيدة و(الهاء) وصلٌ و(الألف) خروج في لفظتي (محلِّها) و(كلِّها).

ويوصل الرويُّ بألف الإطلاق كما في قوله[5]:

مِـنَ اللهِ فاسـألْ كـلَّ شـيءٍ تريـدُهُ ... فـما يملـكُ الإنـسانُ نفعـاً ولا ضَـرّا

---

(1) ديوانه: 136.

(2) المصدر نفسه: 100.

(3) الخروج: هو الحرف المتولد من هاء الوصل المتحركة، فإذا كانت مفتوحة تبعها ألف ساكن، وإذا كانت مكسورة تبعتها ياء ساكنة، وإذا كانت مضمومة تبعتها واو ساكنة. ينظر: العقد الفريد: 5/ 497.

(4) ديوانه: 123.

(5) المصدر نفسه: 102، 103.

ولا تـــتواضع للـــــولاةِ فـــإنَّهُم   مـــن الكِبْـــر في حـــالٍ تَمـوجُ بهـمْ سَـكْرَا

فرويّ القصيدة (الراء) جاء موصولاً بـ(الف) الإطلاق في لفظتي (ضَرّا) و(سَكرا).

ويوصل الرويّ بالـ(كاف). ومنه قوله[1]:

لم تلـــزم الرُشْـــدَ يـــا ابـــنَ رُشْـــدِ   لَمّـــا عَـــلا في الزَّمـــانِ جـــدُّكْ

وكُنْـــتَ في الديـــنِ ذا ريـــاءٍ   مـــا هكـــذا كـــان فيـــه جَـــدُّكْ

وهنا جاء حرف الرويّ الـ(دال) موصولاً بالـ(كاف) في لفظة (جدّكْ).

ب ـ **المطلقة المردوفة**: وردت هـذه القافية في (أربع وأربعين) وحدةٍ ما بين قصيدةٍ ومقطوعةٍ ونتفة، لتشكّل (مائتين وأربعاً وستين) بيتاً، وتحتلّ المرتبة الثانية من ناحية عدد الوحدات، والأولى من ناحية عدد الأبيات.

فمن القافية المردوفة بالألف قول ابن جبير[2]:

بَـــني الإســـلامِ جـــدّوا في الجِّهـــادِ   بـــسُمرِ الخـــطِّ والبـــيضِ الحِـــدادِ

وبيـــعوها فـــربُّكُمُ اشتراهـــا   نـــفوساً ترتجوهـــا في المعـــادِ

فحرف الرويّ الـ(دال) جاء مردوفاً بأحد حروف المدّ وهو (الألف) في قوله (الحدادِ) و (المعادِ). وإذا ما صحب القافية المردفة ألف الإطلاق تزداد القيمة النغمية للقافية من ناحية ارتفاع الجرس الموسيقي لها، وكذلك فإنّ إطلاق القافية يسهّل إلقاء القصيدة ويحسّنه[3].

ويلحق الردف بـ(الألف) وصلٌ بـ(الألف) كما في قوله يتشوّق لزيارة النبيّ ﷺ[4]:

إليـــكَ إليـــكَ نـــبيَّ الهُـــدَى   رَكِبْـــتُ البِحَـــارَ وَجُبْـــتُ القِفَـــارَا

وَفَارَقْـــتُ أهلـــي وَلا مِنَّـــةٌ   وَرُبَّ كَـــلامٍ يَجُـــرُّ اعتِـــذارَا

---

(1) المصدر نفسه: 98.

(2) ديوانه: 99.

(3) ينظر: القافية في شعر المتنبي، د.هادي الحمداني: مجلة الضاد، العدد الرابع/ 1990م: 130، 131.

(4) ديوانه: 105.

فرويّ القصيدة (الراء) جاء مردوفاً بـ(الألف) وموصولاً بـ(الألف) أيضاً في لفظتي (القِفَارَا) و (اعتِذَارَا).

ويلحق القافية المردوفة وصلٌ بـ(الهاء) كما في قوله[1]:

غـريبٌ تـذكّر أوطانَـهُ ... فـهيّج بالـذّكر أشـجانَهُ

يحلُّ عُرى صبرِهِ بالأسى ... ويَعقِدُ بالنّجم أجفانَهُ

إذ جاء حرف الرويّ (النون) مردوفاً بـ(الألف) وموصولاً بـ(الهاء) في لفظتي (أشجانَهُ) و(أجفانَهُ).

ويلحق الوصل بالهاء خروج بالألف كما في قوله[2]:

هنيئاً لِمَـن حَـجَّ بيـتَ الهُـدى ... وحَـطَّ عـن الـنفسِ أوزارَهَـا

وإنّ الـسعادةَ مـضمونة ... لِمَـن حَـلَّ طَيبـةَ أوْ زارَهَـا

فحرف الرويّ (الراء) جاء مردوفاً بـ(الألف) وموصولاً بـ(الهاء) ولحقه خروج بـ(الألف) في لفظة (أوزارها).

ولم يرد في شعر ابن جبير خروج بالواو أو الياء، أمّا الخروج بالألف فله وقعٌ جميلٌ في النفس، وله من العذوبة ما لا يخفى على الأسماع. وتُعدُّ هذه القافية من بين القوافي الجميلة[3]، إلاّ أنّها وردت بنسبةٍ ضئيلةٍ في شعر ابن جبير.

وتأتي القافية المطلقةُ مردوفةً بـ(الواو) كما في قوله[4]:

خليلـي أبـا بكـرٍ فهـل ثـمَّ حيلـةٌ ... يكـون إليهـا في نـواكَ رجُـوعي

سَـيُخبِرُك الـسّلوانُ أنّـي رُمتُـهُ ... فحـالَ اشـتياقي دونَـه ونُزوعـي

---

(1) المصدر نفسه: 130.

(2) المصدر نفسه: 106.

(3) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 267.

(4) كنز الكتاب ومنتخب الآداب، أبو اسحق إبراهيم بن الحسن البونسي: 1/ 206 ـ 207.

إذ جاء حرف الرويّ (العين) مردوفاً بـ(الواو) في لفظتي (رجُوعِي) و(نزُوعِي).

وكذلك تأتي القافيةُ المطلقةُ مردوفةً بـ(الياء)، وقد وردت في شعره أيضا. من ذلك قوله في البيت اليتيم[1]:

لعـلّ بـشيرِ الرِّضـا والقبـولِ يُعلّـلُ بالوصـلِ قلـبَ الخليـلِ

فحرف الرويّ (اللّام) جاء مردوفاً بـ(الياء) في لفظة (الخليلِ).

ت ـ **المطلقة المؤسسة**: وردت هذه القافية في (ثلاث) وحداتٍ توزّعت على قصيدةٍ ومقطوعةٍ ونتفة، ليشكّل مجموع أبياتها (واحداً وستين) بيتاً، لتأتي بالمرتبة الثالثة من ناحية عدد الوحدات والأبيات. منها قول ابن جبير[2]:

وإنّـي لأوثـرُ مَـن أصطفـي وأغـضي علـى زلّـةِ العـاثرِ

وأهـوى الزيـارةَ مّمـن أُحـبّ لأعتقـدَ الفـضلَ للزائـرِ

ففي لفظتي (عاثر) و(زائر) نرى أنّ (الألف) حرف تأسيس فصل بينه وبين حرف الرويّ (الراء) حرف واحد يسمّى (الدخيل)[3]، ولم تأتِ القافية المطلقة المؤسسة في شعر ابن جبير موصولةً بأيِّ حرف. وقد يُلزِمُ الشاعرُ نفسَهُ بناء رويّ قصيدته على حرفين أو أكثر، ويسمى ذلك (لزوم ما لا يلزم)[4]. من ذلك قوله[5]:

فكَـمْ رَجَـاهُ فَنَـالَ بُـغْيَتَهُ عَبْـدٌ مُـسيءٌ لِنَفْـسِهِ كَـاذا

وَمَـن تُطِـلْ صُـحبةُ الزّمَـانِ لَـهُ يَلْـقَ خُطُوبَـاً بِـهِ وَأنكَـاذا

(1) ديوانه: 124.

(2) المصدر نفسه: 110.

(3) الدخيل: حرف متحرك بين حرف الروي وألف التأسيس فوجوده مشروط بوجود التأسيس منعدم بعدمه. مشاهد الشواهد في علم القوافي، أحمد محمد الشيخ: 33.

(4) ويعني أن القافية تلزم لها لوازم لا يفتقر إليها حشو البيت. اللزوميّات، أبو العلاء المعري: 1/ 6.

(5) ديوانه: 97.

نرى أنّ الشاعر التزم بثلاثة حروف للقافية وهي (الكاف والألف والدال)، وهذا الالتزام يكون مستحسناً، وله وقعٌ جيلٌ في السمع، ويؤدي إلى زيادةٍ في التّناسب، وقد أجاد الشاعر في هذا اللون، ولم نلحظه مستثقلاً أو متكلّفاً.

ثانياً: القافية المقيدة: (وهي ما كان حرفُ الرويِّ فيها ساكناً)[1]. وليس في القافية مساحةٌ إيقاعيةٌ واسعةٌ يستغلّها الشاعر في الإنشاد، ويبدو نغمها مقيّداً وأقلّ وقعاً في النفس ممّا في المطلقة من فضاء رحب، ممّا جعلها أقل شيوعاً، إذ لا تكاد تبلغ 10٪ من مجموع الشعر العربي. وقد كثُرَ استعمال القافية المقيّدة في شعر العبّاسيين، لما فيها من مطاوعة للتلحين والغناء، وهو ما جعلها تنسجم وتتلاءم مع روح ذلك العصر الذي كثُرَ فيه المغنّون والغناء وزاد اهتمامهم بتلك القوافي[2].

قلّ استعمال القافية المقيدة لدى ابن جبير أيضاً، إذ لم ينظم منها سوى (سبعٍ وأربعين) بيتاً توزّعت على (عشرة) وحداتٍ شعرية ما بين قصيدةٍ ومقطوعةٍ ونتفة، لتشكّل نِسَبُها 7.47 ٪ للأبيات و9.52 ٪ للوحدات.

ووردت القافية المقيّدة لدى الشاعر مجرّدةً ومردوفةً ومؤسسة، وجاءت على الشكل الآتي:

أ ـ المقيّدة المجردة: ووردت في (ستٍّ) وحداتٍ توزّعت على قصيدةٍ واحدةٍ ومقطوعتين ونتفتين وبيتٍ يتيم واحدٍ، ليكون مجموع أبياتها (أربعاً وعشرين) بيتاً، وتأتي بالمرتبة الأولى من ناحية عدد الأبيات والوحدات. منها قوله[3]:

أخــلاّءُ هــذا الزمــانِ الخــؤونِ ... توالــتْ علــيهم حــروفُ العِلَــلْ

تغيــّرَ إخــوانُ هــذا الزمــانِ ... وكُــلُّ صــديقٍ عَــراهُ الخَلَــلْ

فحرف الرويّ (اللام) جاء مقيّداً ومجرّداً في لفظتي (العِلَلْ) و(الخَلَلْ).

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 260.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 260.

(3) ديوانه: 121.

ب ـ المقيدة المردوفة: وردت في وحدتين جاءت كلتاهما مردوفاً بالألف، توزّعتا على قصيدةٍ ومقطوعةٍ، ليكون مجموع أبياتهما (ثمانيةَ عَشَر) بيتاً وتحتل المرتبة الثانية في عدد الأبيات، وتتساوى مع المؤسسة في عدد الوحدات. منها قوله[1]:

أتـــاكَ الرَّحيــــلُ فـــشمّرْ لــــهُ   فـــــإمّا إلــــى جنّـــةٍ أو لِنـــارْ

وكيـــفَ تقـــرّ بـــدنياكَ عَينـــاً   ولم تـــدرِ أيـــن يكـــونُ القَـــرارْ

إذ نرى أنّ حرف الرويّ (الراء) جاء مقيّداً ومردوفاً بـ(الألف) في لفظتي (نارْ) و(قرارْ).

ت ـ المقيّدة المؤسسة: وردت في وحدتين مجموع أبياتهما (خمسةُ) أبيات، لتحتلّ المرتبة الثالثة من ناحية عدد الأبيات، وتتساوى مع المردوفة في عدد الوحدات. منها قوله[2]:

طهّـــر بمـــاءِ التُّقـــى جـــنَانَكْ   واصـــحبْ علـــى حالـــه زَمَانَـــكْ

ودارِ أبـــــناءَهُ عَـــــسى أنْ   تنـــالُ مـــن بَغْيهـــمْ أمَانَـــكْ

إذ جاء حرف الرويّ (الكاف) مقيّداً ومؤسّساً بـ(الألف) في قوله (زمانكْ، أمانكْ).

حروف القافية:

لاشكّ أنّ القصيدة تُبنى على وحدةٍ صوتيةٍ تُلتَزَمُ في جميع أبياتها، وأقلُّ ما يمثّلها حرفٌ واحدٌ يُسمّى (حرف الرويّ)، وهذا الحرف مُلتَزَمٌ في القصيدة من أوّلها إلى آخرها، وإليه تُنسبُ، فيقال لها: رائية، أو عينية، أو ميمية، أو نونية، أو غير ذلك من الحروف العربيّة التي تُقفّى القصيدةُ بها[3].

---

(1) المصدر نفسه: 102.

(2) المستدرك: 124.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 247.

ولّما كان (حظّ جودة القافية، وإن كانت كلمةً واحدةً أرفعُ من حظّ سائر البيت)[1]؛ فقد كان الاهتمام بالقافية وحروفها باعثاً للشعراء أن يتخيّروا لها رويّاً مناسباً من جهة جمال النغم وعذوبة الحرف وسلاسة المخرج، وأن يبتعدوا عمّا هو مستكرهٌ عَسِر[2].

ومن الحروف التي كثر استعمالها حرفَ رويٍّ في الشعر العربي القديم الباء، والدال، والراء، والسين، والعين، واللام، والميم، والنون، ولهذه الحروف مزاياها من السلاسة والسهولة جعلتها في مقدمة الحروف التي شاع استعمالُها رَوِيّاً للقصائد. وهناك حروفٌ توسّطت بين الكثرة والقلّة، مثل: حرف الهمزة، والألف، والجيم، والحاء، والقاف، والكاف، والياء. ومن الحروف ما قلّ شيوعه واستعماله رويّاً كالتاء، والثاء، والصاد، والضاد، والطاء، والهاء. وهناك حروف ندر مجيئها رويّاً، لثقلها وقبحها في الأسماع مثل: حرف الخاء، والذال، والزاي، والشين، والظاء، والغين، والواو[3].

وقد كان ابن جبيرٍ مجيداً في حُسن اختيار حروف رويِّ قصائده من خلال ما نظمه على الشائع والمستحسن منه. والجدول الآتي يبيّن نصيب كلّ حرفٍ من الأبيات والوحدات لدى الشاعر:

التسلسل	حروف الروي	عدد الأبيات	عدد الوحدات
1-	الراء	161	19
2-	الميم	105	5
3-	الدال	74	15
4-	الباء	72	7
5-	الهاء	36	9
6-	النون	32	6

---

(1) البيان والتبيين، الجاحظ: 1/ 74.

(2) ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر: 86.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 248، والمرشد: 1/ 44 وما بعدها.

التسلسل	حروف الروي	عدد الأبيات	عدد الوحدات
7-	اللام	30	10
8-	السين	30	4
9-	العين	24	7
10-	القاف	20	6
11-	الفاء	14	4
12-	الحاء	10	4
13-	الهمزة	7	3
14-	الياء	5	2
15-	التاء	4	2
16-	الكاف	3	1
17-	الألف	2	1

فإنْ أحصينا ما استعمله الشاعر من الحروف التي كثرت في الشعر العربي، وكان حظّها الأوفر في نسبة شيوعها بين القوافي، وجدنا أنّ عدد الأبيات التي نظمت على تلك الحروف (خمسمائة وثمانيةٌ وعشرون) بيتاً، من مجموع شعره البالغ (ستّمائة وتسعاً وعشرين) بيتاً، أي بنسبة 83.94 ٪ من مجموع شعره، وهي نسبة كبيرة إذا ما قورنت لدى غيره من الشعراء.

وبالعودة إلى الجدول السابق يبدو لنا أنّ أكثر أبياته جاءت على حروف رويّ وصفت بالعذوبة والجمال، كالباء، والراء، واللام، والميم. من ذلك قصيدته التي أنشدها حينما شارف المدينة المنوّرة[1]:

أقــولُ وآنَســتُ باللّيــلِ نــار ... ألَــعلّ سِــراجَ الهُــدى قــد أنــارَا

وإلاّ فمــا بــالُ أُفــقِ الدُّجــى ... كــأنّ سَــنا الــبرقِ فــيه اســتطارَا

(1) ديوانه: 104.

ونحــنُ مــن الليــلِ في حنــدسٍ فمــا بــالُهُ قــد تجلّــى نــهارَا[1]

وهــذا النسيمُ شــذا المسك قــدْ أُعــيرَ أم المــسكُ منــهُ اســتعَارَا

فنرى أن حرف الراء - وهو رويّ القصيدة - جاء جميل الوقع في النفس، وأضفى للقصيدة عذوبةً وسلاسة، وقد زاده ألف الإطلاق رقّة وجمالاً.

ومّما زاد من تناغم القافية وأثرها في النفس، تلك المواءمة بين حرف الراء وغرض القصيدة؛ فحرف الراء (حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره... ولو لم يكرّر لم يجرِ الصوت فيه)[2]، والشاعر استعمل هذا الحرف ليجسّد شدّة لوعته ووجده شوقاً للوقوف بين يدي رسول الله ﷺ (وإلاّ فمن ذا، من شعراء عالم الإسلام كلّه، يوشك أن يبلغ مدينة نبيّه وقائده ومعلّمه، ثم هو لا يكاد يذوب وجداً وتذوب معه في نار الشعر كلماته وأبياته وقوافيه ؟)[3]. أمّا ما بقي من شعر ابن جبير فلم يأت على قوافيها (النفر أو الحوش)[4]، بل جاء على حروفٍ توسّطت بين الكثرة والقلّة، كالحاء، والفاء، والقاف، والكاف[5]. ونستثني من ذلك قافية الهاء التي تعدّ من القوافي النُفر، وهي قليلة الشيوع في الشعر العربي[6]، وقد نظم الشاعر منها (ستّةً وثلاثين) بيتاً.

---

(1) الحندس: الليل الشديد الظلمة. الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري: مادة (حندس).

(2) الكتاب، سيبويه: 2/ 435.

(3) ديوانه: 15.

(4) ينظر: المرشد: 1/ 59 - 63. والنفر أو التنافر هو التباعد وعدم الانسجام أو التوافق. والحوش أو الحوشي هو وصف للكلام الغريب الوحشي أو الألفاظ التي لا تستعمل إلاّ في القليل. ينظر: معجم مصطلحات علم الشعر العربي، محمد مهدي الشريف: 53، 61.

(5) ينظر: موسيقى الشعر: 248.

(6) ينظر: المرشد: 1/ 59، وموسيقى الشعر: 248.

القافية المطلقة والحركات:

أمّا حركات القافية المطلقة في شعر ابن جبير - بأشكالها المعروفة (الكسرة والضمّة والفتحة) - فيأتي (المجرى)[1] المجرور بالمرتبة الأولى من جهة عدد الأبيات والوحدات. وورد في (مائتين وثلاثٍ وسبعين) بيتاً توزّعت على (تسعٍ وثلاثين) وحدةٍ تُشَكِّلُ نِسَبُهَا 43.40 ٪ للأبيات و 37.14 ٪ للوحدات.

ويأتي المجرى المرفوع بالمرتبة الثانية من جهة عدد الأبيات والثالثة من جهة عدد الوحدات، إذ نظم منه (مئةً وسبعين) بيتاً، توزّعت على (ثلاثٍ وعشرين) وحدةٍ، نِسَبُهَا 27.02٪ للأبيات و 21.90٪ للوحدات.

أمّا المجرى المنصوب فقد نظم منه (مئةً وتسعةً وثلاثين) بيتاً، توزعت على (ثلاثٍ وثلاثين) وحدةٍ، ليأتي بالمرتبة الثالثة من جهة عدد الأبيات والثانية من جهة عدد الوحدات، وشكّلت نِسَبُها 22.34 ٪ للأبيات و 31.42 ٪ للوحدات.

شاع استعمال الكسرة والضمّة لدى الشعراء الذين سبقوا ابن جبير (وهما أكثر شيء في الشعر)[2]. وكان الشاعر موافقاً لمن سبقه حينما كثّرَ استعمالهما لديه، ولأنّ الكسرة (من أصوات اللّين الضيّقة)[3]؛ فقد تأتي في مواضع تُشير بالضّعف واللّين، لتُلائِم المعنى الذي وُضعت له، واستعملها الشاعر كثيراً. من ذلك قوله راثياً ابنه[4]:

رأى الحزنُ ما عندي من الحُزنِ	والكَرْبِ فَرَوَّعَ من حالي فلمْ يستطعْ قُربي
وأظهرَ عَجزاً عن مُقاومةِ الأسَى	وأيقَنَ الأ خَطبَ أعظمَ من خَطبي
وقال النمس غيري لِنفسِكَ صاحِباً	وقُلْ للرّدَى حَسبي بلغتُ أرى حَسبي

---

(1) المجرى: هو حركة حرف الروي المطلق، سواء أكانت فتحة أم كسرة أم ضمة. ينظر: الكافي: 123.

(2) المرشد: 1/ 71.

(3) الأصوات اللغوية، د.إبراهيم انيس: 41.

(4) المستدرك: 120.

فَقُلتُ وهل يَكفيني الوجدُ صَاحِياً؟ وكيفَ ومَا بي قد تَعدّى إلى صَحبي

فصيغة الأسى والحزن واضحةٌ في هذه الأبيات. والذي زاد من نبرة الحزن فيها مجيء رويّها مكسوراً، ليلاءم ما أصاب الشاعر من ضعفٍ وانكسارٍ نتيجة فَقْد ابنه. والكسرة تُشعر باللين وتصلُح في التعبير عن العواطف الرقيقة والمنكسرة[1]. وقد تفرّق العرب بين معنىً وآخر (بتغيّر حركة الحرف في بنية الكلمة، ويختارون صوت الحركة الأقوى، للمعنى الأقوى والصوت الأضعف للمعنى الأضعف)[2].

أمّا الضمّة فإنّها (تُشعِرُ بالأُبّهة والفَخامة)[3]، واستعملها الشاعر في عدّة مواضع، من ذلك قوله في (صلاح الدين الأيوبي) يحرّضه على النظر في ما ظهر في المدينة المنوّرة من البدع[4]:

صلاحُ الدّينِ أنتَ لهُ نِظَامُ فمَا يُخشى لعروتِهِ انفِصامُ

فأظهِرْ سُنّةَ الله احتساباً فقد ظَهَرَت بها البِدَعُ العِظَامُ

وفي دينِ الهُدى حَدَثَت أمورٌ بها للدينِ حُزنٌ واغتِمَامُ

فالمقامُ يقتضي من الشاعر أن يجهر بصوته وأن يحذّر من خطورة تلك البدع، فاستعمل لذلك الضمّة ليلاءم بينها وبين حالته التي بدا فيها غَيوراً على الدين، ولكي يُشعر (صلاح الدين) بجسامة الأمر وخطورته، وألاّ يتوانى في حسمه وإنهائه. وكم يبدو معنى الضمّ واضحاً ـ من جهة دلالته كحركةٍ ودلالته على لَمّ الجمع وتوحيده ـ حينما يُحذّرُ من أصحاب البِدَع قائلاً[5]:

لَعَمرُكَ إنّهُمْ داءٌ عُضالٌ وما يُسوى الحُسامِ لهُ الحُسامُ

---

(1) ينظر: المرشد: 1/ 72.

(2) الدراسات اللّهجية والصوتية عند ابن جني، د.حسام سعيد النعيمي: 286، 287.

(3) المرشد: 1/ 71.

(4) ديوانه: 126.

(5) المصدر نفسه: 128.

ومَـنْ لم يَـرضَ حُكـمَ الله شَـرعاً ... فَـما دَمُـهُ لِسـافِكِهِ حَـرَامُ
إذا الحـظُّ الرعيّـةُ فـي هَوَاهَـا ... ولَـمْ تُـردَعْ فَراعيـها يُـلامُ
وإنْ نَـشأتْ عَـوارِضُ للأعـادِي ... فَـبرقُ السَّـيفِ أوّلُ مـا يُـشَامُ
فَـأَمضِ الهِمَّـةَ العُلْيـا إليهِـمْ ... وجاهِـدْ أيُّـها الملِـكُ الهُمَـامُ

وهذا التناسق والترابط بين حركة القافية وموضوعها يضفي على النصّ رونقاً وجمالاً، ممّا زاد في تكامل نمط التعبير الشعري لدى الشاعر.

وتأتي الفتحةُ بعد الكسرةِ والضمّة من ناحية ترتيب ورودها لدى الشاعر. وعلى الرغم ممّا توصف به الفتحة بالقبح[1]، وحاجتها إلى جهدٍ عضليٍّ في النُّطق[2]، إلاّ أنّ شاعرنا نحى منحىً آخر ووظّف فيه ألف الإطلاق بدلاً من الفتحة وحدها. ومعنى دلالة الفتح في الإطلاق تمتدّ إلى أقصاها، إذ يعبّر الشاعر فيها عن مكنونات نفسه وما يحمله من شوقٍ لزيارة قبر النبيِّ ﷺ قائلاً[3]:

دَعـاني إلَـيكَ هَـوىً كـامِنٌ ... أثَـارَ مِـن الشَّوقِ مـا قَـدْ أثَـارَا
فَناديـتُ لَبّيـكَ داعـي الهَـوَى ... ومـا كُنـتُ عنـكَ أُطيـقُ اصـطِبارَا
ووطَّنـتُ نفـسي لِـحكمِ الهَـوَى ... علـيَّ وقُلـتُ رَضِـيتُ اختـيارَا
أخـوضُ الـدُّجَى وأروضُ السُّـرَى ... ولا أطعَـمُ النَّـومَ إلاّ غِـرارَا
ولَـو كنـتُ لا أسـتَطيعُ السَّـبيلَ ... لَـطِرتُ ولَـوْ لَـمْ أُصـادِفْ مَطـارَا

---

(1) ينظر: المرشد: 1/ 70، ولا أرى أنّ الفتحة توصف بالقبح، بدليل ورودها في العديد من القصائد الجميلة، ومنها على سبيل التمثيل لا الحصر، نونية ابن زيدون.
(2) ينظر: مستويات البناء الشعري عند الطغرائي: 57.
(3) ديوانه: 105.

فالأبيات أشبه ما تكون بصراخٍ يتبعه بكاء، إذ إنّ الفتحة تأتي مع ألف الإطلاق كالصِّياح[1]. ومضمونُ القصيدة يتطلّبُ من الشّاعر أنْ يتوخّى الحركة المناسبة لغرض قصيدته، واعتماد الشاعر ألف الإطلاق مع اتصالها بالرويّ المفتوح يتيح له الحرّية في مدّ صوته بصيغة الصراخ عند نهاية كلّ بيت، حتى يكون لآخر نغمةٍ في البيت صدىً يملأ السّمع ويستقرُّ فيه[2]. وعموماً لا يسري هذا التطابق بين معاني الشعر وحركات قوافيه على جميع ما نُظم، وإذا ما اتفق الاثنان مع بعضهما فسيزداد جمال النص وبهاؤه.

عيوب القافية:

(لمّا كان العروضيون قد وضعوا حدوداً للقافية، وبيّنوا حروفها، وسمّوا حركاتها، فإنّ معنى ذلك أنّهم وضعوا للقافية ضوابطها التي يجب أن يترسّمها الشاعر في نظمه، ويلتزم بها، لأنّها مستقراةٌ من شعر العرب، وإلاّ فإنّه سيقع في عيوبٍ إيقاعيّةٍ لا يرتضيها المرهف)[3].

وعدّ العروضيون كلّ خروجٍ عن تلك الضوابط خللاً في نظام بناء القصيدة، إذ إنّ تلك العيوب تعدّ (نبوّاً ملموساً وخروجاً واضحاً تمام الوضوح عن سلاسة بناء القصيدة وتآلفها، ولاسيما في محطّاتها الأخيرة)[4]. لذلك نبّه النقّاد إلى جملةٍ من عيوب القافية، منها: الإقواء[5] والإيطاء[6] والتّضمين[7] والإكفاء[8] والسّناد[9].

(1) ينظر: المرشد: 1/ 70.

(2) ينظر: مستويات البناء الشعري عند الطغرائي: 58.

(3) العروض والقافية: 175.

(4) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 221.

(5) الإقواء: وهو اختلاف إعراب القوافي، فتأتي قافية مرفوعة وأخرى مخفوضة. ينظر: نقد الشعر: 181، وقوافي التنوخي: 164.

(6) الإيطاء: هو إعادة كلمة القافية بالمعنى نفسه قبل سبعة أبيات. ينظر: معجم علم العروض: 91.

(7) التضمين: هو أن تتعلّق القافية أو لفظة ممّا قبلها بما بعدها. العمدة: 1/ 171.

(8) الإكفاء: هو اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة، وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة المخارج. الكافي: 127.

(9) السناد: هو كل عيب يحدث قبل الروي، والمشهور من أنواعه خمسة (الحذو ـ الإشباع ـ الردف ـ التأسيس ـ التوجيه) . ينظر: المصدر نفسه: 167 وما بعدها.

ولا يخلو ديوان الشعر العربي من الوقوع في عيبٍ من عيوب القافية، حتى المجيدين يرد عندهم ما يخالف ضوابط نظم الشعر على علوّ شأنهم في تاريخ الشعر العربي، كامرئ القيس[1] والنابغة[2] والفرزدق[3] والمتنبي[4] وغيرهم.

أمّا ابن جبير فلم ترد عيوب القافية في شعره كثيراً، إذ خلا ديوانه من أكثرها كالتضمين والإقواء والإكفاء والإيطاء، وورد بعضها قليلاً كالسّناد في قوله[5]:

يَقولـونَ إنّ العـينَ داعيـةُ الهَـوى ولَـو صَـحّ ذا مـا كانـتِ العـينُ تَعشَقُ

فـؤادُ الفَتـى لا عينُـه يوجِـبُ الهـوى فـرؤيتُه مـن رؤيـةِ العـينِ أصـدَقُ

وليـسَ بُكـاءُ العـينِ حُبّـاً وإنّمـا لإشـفاقِهَا للقَلـبِ تُبكـي وتُـشفِقُ

إذ اختلفت حركة الحرف الذي قبل الروي، وهذا ما يسمّى بـ(سناد الحذو)[6]، فقد تناوبت حركة ما قبل الرويّ ما بين الفتحة والكسرة، ومثله قوله[7]:

رَبِّ إنْ لَم تَـــــوْتِني ســـــعةً فـــاطوِ عنّـــي فَـــضلَةَ العُمُــــر

لا أُحِـــبُّ اللُّبــــثَ في زَمَــــنٍ حــــاجتي فيــــهِ إلى البَـــــشَرِ

فَهُـــــمُ كَـــــسرٌ لِمُنجَبِـــــرٍ مَـــا هُـــمُ جَـــبرٌ لِمُنكَـــسِرِ

وتناوبت في هذه الأبيات الثلاثة حركة الحرف الذي قبل الرويّ ما بين الضمّة والفتحة والكسرة. ولمّا كان ابن جبير قد وُصِفَ بأنّه (عُني بالأدب فبلغ الغاية فيه وتقدّم في صناعة

(1) ينظر: ديوانه: 157، 158. إذ ورد السناد في شعره.

(2) ينظر: ديوانه: 93، 122، 253. إذ ورد في شعره الإقواء والإيطاء والتضمين.

(3) ينظر: ديوانه: 345، 346. إذ ورد التضمين في شعره.

(4) ينظر: ديوانه: 468. إذ ورد السناد في شعره.

(5) المستدرك: 124.

(6) ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي: 125.

(7) ديوانه: 108.

القريض والكتابة)[1]، فضلاً عن غيرها من العلوم التي عني بها مثل (علوم الدين من فقهٍ وحديثٍ وتفسيرٍ وقراءات وما اتصل بها من علوم اللغة والنحو والصرّف والبلاغة والآداب والنقد)[2]. فقد ساعده ذلك على اجتناب كثيرٍ من عيوب النظم، ومنها عيوب القافية. هذا من جانب؛ ومن جانبٍ آخر نجد أنّ الشاعر قد كان جلّ شعره من المقطّعات، لذلك خلا ديوانه من تلك العيوب كالإيطاء وغيره.

(1) نفح الطيب: 2/ 382.

(2) شعر ابن جبير: 4.

المبحث الثاني

الموسيقى الداخلية

يزداد نغم الشعر وإيقاعه ومدى تأثيره في نفس المتلقي بزيادة التناسق والتآلف بين أجزائه، وهذا الترابط يأتي ليعزّز من عملية البناء الصوتي في الشعر.

ومثلما كان للوزن والقافية دورٌ في تحقيق التوافق والانسجام في إكمال العنصر النغمي لموسيقى القصيدة العام، فإنّ الموسيقى الداخلية للنصِّ الشعري تُعطي للشعر إيقاعاً مميّزاً، إذ إنّ (هذا الانتظام يعتمد على كيفيّةٍ فريدةٍ في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقاً زمانيّاً، يشكّل صورة الوزن العروضي، الذي يتقدّم به الشعر ويُعدُّ من جوهره)[1]. وتوصف أيضاً الموسيقى الداخلية للقصيدة بأنّها (مصدرٌ رئيسٌ من مصادر الإيحاء في الشعر)[2].

والموسيقى الداخلية هي (اختيار الكلمات وترتيبها، لتأتي متوافقة مع اللحظة الشعرية)[3]. فالتأكيد على أهميّة اللفظة والعناية بها يفضي إلى حسن وقع الألفاظ في الأسماع ويزيد من موسيقى الشعر وجماله[4].

وتتجسّد الموسيقى الداخلية للنصِّ الشعري عن طريق جملةٍ من المظاهر اللغويّة والتركيبيّة، التي تعدُّ من خصوصيّات لغة الشاعر، وبالمقابل لغة الشعر، كالجناس والتكرار والتصريع والترصيع وردّ الأعجاز على الصدور وغيرها.

---

(1) مفهوم الشعر: 367.

(2) البناء الفني لشعر الحب العذري، سناء حميد البياتي: أطروحة دكتوراه، كلية الآداب ـ جامعة بغداد/ 1989م: 147.

(3) البناء الفني في شعر الهذليّين، د.إياد عبد المجيد إبراهيم: 325.

(4) ينظر: موسيقى الشعر: 45.

وهذه المظاهر تبيّن (المقدرة الشعريّة للشاعر، وهو ينقل الإحساسات الخاصّة بالأصوات والألفاظ والتراكيب، بحيث تكون مؤثرةً في النص، وقادرةً على خلق الدلالات الجديدة التي تنطلق من سياقٍ خاصٍّ يرتبط بالعاطفة والانفعال)[1].

يحفلُ ديوان ابن جبير بالكثير من تلك المظاهر اللغويّة والتركيبية، إذ إنّه عاش في زمن كثُر فيه اهتمام الشعراء بالصّنعة وتزويق اللفظة، وأدّى ذلك إلى الهبوط عن مستوى الشعر في بعض الأحيان، فصارت الصنعة هي الأساس والزخرفة هي المقياس، وذلك لما أصاب الشعر والحياة ـ بجوانبها المختلفة ـ من صنعةٍ وتكلّف[2]. أمّا أهم المظاهر التي حفل بها ديوان الشاعر فهي:

1ـ الجناس(3):

هو (أن يورد المتكلّم كلمتين تجانس كلّ واحدةٍ منهما صاحبتها في تأليف حروفها)[4].

أو أن تتشابه كلمتان في اللفظ وتختلفان في المعنى[5].

ويعدّ الجناس من أبرز المحسّنات اللفظية، إذ لا يكاد يخلو منه ديوان شاعر، ووضعه ابن المعتز في الباب الثاني من أبواب البديع[6]، إذ إنّه (يزيد في رونق الشعر، ويحلّي عاطل معانيه وهو عنوان الفصاحة، وشاهدُ الاتّساع في اللغة، ودليلٌ على توقّد الذكاء، وجودةُ الذهن، ومسابقةُ الخاطر)[7].

---

(1) الشعر في بلاط الفساسنة، أنوار محمود الصالحي: رسالة ماجستير، كلية التربية ابن رشد ـ جامعة بغداد/ 1999م: 139.

(2) ينظر في تفصيلات هذا الموضوع: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د.شوقي ضيف: 413 وما بعدها.

(3) بعض العلماء والنقّاد يسمّونه التجنيس ومنهم من يسميه المجانسة ومنهم من يقول التجانس ومعناها واحد. ينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي: 1/ 57.

(4) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري: 321.

(5) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني: 2/ 535، وجواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي: 343.

(6) ينظر: كتاب البديع، ابن المعتز: 25.

(7) قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي: 90.

وأكثر ما يلحظه القارئ لديوان ابن جبير هو ذلك الاهتمام البالغ بالجِناس، إذ أولع به ولعاً شديداً حتى لا تكاد تخلو منه قصيدةٌ أو مقطوعة.

ويأتي جمال هذا اللون البديعيّ لِما فيه من تعاطف موسيقيّ بين حروف الألفاظ المتجانسة، فضلاً عن تأثير الإيقاع والتنغيم والتلاحم الموسيقي الذي يضفي للنص جمالاً تسكن إليه النفوس وتنفرج به الصدور[1].

أجاد شاعرنا في مواضع كثيرةٍ من هذا الفن البديعي حفل بها ديوانه، حتّى عُدّت من غرر قصائده وجميل أبياته التي يشار إليها من ناحية القوّة والحسن وتناسق الجرس الموسيقيّ بين ألفاظها[2].

إلاّ أنّ ولع الشاعر بهذا الفن قد أوقعه في هَنَاتٍ تحوّلت فيها بعض أبياته إلى مجموعةٍ من الكلمات لا يجمع بينها إلاّ الوزن والقافية، لتجرّدها من الشعور وافتقارها للنفس الشعري، لما فيها من تكلّفٍ وصنعة[3]. وهذا لم يكن مانعاً لأن يأتيَ الشاعر بمعانٍ جميلةٍ على هذا النوع من هذا الفن البلاغي.

وقسّم أصحاب البديع أنواع الجناس على عدّة أقسام[4]. ومن تلك التقسيمات يمكننا القول: إنّ الجناس ينقسم على ضربين رئيسين هما:

---

(1) ينظر: فنّ الجناس، د.علي الجندي: 31.

(2) ينظر: ديوانه: 101، 104، 106، 121، 122.

(3) ينظر: ديوانه: 103، 127، 129، والمستدرك: 120.

(4) ينظر: البديع في البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ: 26، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير: 1/ 248.

أولاً:الجناس التام.

ثانياً:الجناس غير التام.

أولاً: الجناس التام: هو اتفاق لفظتين في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها[1].

وورد الجناس التام كثيراً في شعر ابن جبير، وهذا النوع هو (ممّا لا يتّفق للبليغ إلاّ على ندور و قلّة، فهو لا يقع موقعه من الحسن حتى يكون المعنى هو الذي استدعاه وساقه، وحتى تكون كلمته ممّا لا يبتغي الكاتب منها بدلاً، ولا يجد عنها متحولاً)[2].

وقد نظم شاعرنا كثيراً منه، فيبلغ في بعض أبياته الغاية في الحسن والروعة والجمال، لأنّ أبياته جاءت سلسةً من دون تكلّفٍ أو إسفاف، وجاءت بعضها خاليةً من معاني الشعر و صوره، حتى تكاد تخلو من الحركة و الحياة.

وللجناس التام عدة أشكال منها:

أ ـ **الجناس المماثل:** وهو أن تكون اللفظتان من نوعٍ واحدٍ، كاسمين أو فعلين أو حرفين[3]. من ذلك قوله[4]:

لقدَ القضاءُ بأخلقِ كلّ مُمَوّهٍ	مُتَخَلِّفٍ في دينهِ مُتَزندقِ
بالمنطقِ اشتغلوا فقيلَ حقيقةً	(إنّ البلاءَ مُوكّلٌ بالمنطقِ)

إذ جاءت لفظةُ (المنطق) اسماً في كلا الموضعين.

ومن ورودها فعلاً قوله[5]:

يُنيلُ المرءُ تبصرةً وذِكرَى	إذا ما ابيضّ فُودَاهُ وشَابَا
وما يُرجى لتوبتِهِ قبولٌ	إذا مَزَجَ الرياءَ بها وشَابَا

---

(1) ينظر: الإيضاح: 2/ 535.

(2) جواهر البلاغة: 344.

(3) ينظر: الإيضاح: 2/ 535.

(4) ديوانه: 120.

(5) المصدر نفسه: 94.

فلفظة (شابا) الأولى بمعنى: (المشيب) وهي من الفعل الثلاثي (شاب يشيب شيباً ومشيباً وشَيبةً، وهو أشيب)[1]. والثانية جاءت بمعنى: (الخلط)، و(شابَ الشيءَ شَوباً): خلطه[2].

ب ـ الجناس المستوفي: وهو أن تكون اللفظتان من نوعين مختلفين، كأن تكون إحداهما اسماً والثانية فعلاً[3]. من ذلك قوله[4]:

سُكّانُ وادي العقيقِ شوقي إليكُمُ في البعادِ زَادَا

ونظرةٌ منكُمُ المُنى لو أهديتُموها إليَّ زَادَا

فلفظة (زادا) الأولى من الفعل الثلاثي (زاد) بمعنى: النموّ، والزيادة (خلاف النقصان، زاد الشيء يزيد زيداً...)[5]، ولفظة (زادا) الثانية بمعنى: الطعام، وهي اسم.

ت ـ جناس التركيب: وهو أن يكون أحد اللفظين مركباً، فإذا اتفق اللفظان في الخط سُمّي الجناس متشابهاً[6]، ومنه قوله[7]:

هنيئاً لِمَنْ حَجَّ بيتَ الهُدَى وَحَطَّ عنِ النَّفسِ أوزارَهَا

وإنَّ السَّعادةَ مضمونةٌ لِمَنْ حَلَّ طيبةَ أوْ زَارَهَا

فجاءت كلمة (أوزارها) الأولى بمعنى: (الذّنب)، والثانية من (الزيارة) متشابهتان في الخط. وإذا اختلفتا سمّي الجناس مفروقاً[8]. من ذلك قوله[9]:

---

(1) لسان العرب: مادة (شيب).

(2) المصدر نفسه: مادة (شوب).

(3) ينظر: الإيضاح: 2/ 536.

(4) ديوانه: 97.

(5) لسان العرب: مادة (زاد).

(6) ينظر: الإيضاح: 2/ 536 ـ 537.

(7) ديوانه: 106.

(8) ينظر: الإيضاح: 2/ 537.

(9) ديوانه: 132.

قُـــلْ إذا جئـــتَ مَجلِـــساً وسَـــمِعتَ المُــــزاحَ مَــــهْ
واجتنـــب كُـــلَّ مَـــوردٍ فيـــه تلقـــى المُزاحَمَـــهْ

فجاءت اللفظة الأولى مفروقة مابين (المزاح) وبين (مَهْ) التي هي اسم فعل يقوم مقام الفعل في الدّلالة على معناه، وجاء بمعنى الأمر، أي: اكفف[1]، والثانية بمعنى التزاحم، و(زحم القوم بعضهم بعضاً من شدّة الزّحام، إذا ازدحموا)[2].

ثانياً: الجناس غير التام: هو اختلاف أحد الأمور التي بُني عليها الجناس التام من ناحية أنواع الحروف وترتيبها وأعدادها وهيئاتها[3].

فاختلاف الحروف في أنواعها ينقسم على نوعين:

النوع الأول: أن يكون الحرفان المختلفان متقاربين في المخرج، ويسمّى هذا النوع(مضارعاً)[4]. والاختلاف يكون في الحرف الأول والأوسط والآخر. فمن اختلاف الحرف الأول قوله[5]:

بَلغـــتَ المُنـــى وَحَللـــتَ الحَـــرَمْ فَقَصَـــادَ شـــبابُكَ بعـــدَ الهَـــرَمْ

فالتقارب بين الحاء من كلمة (الحَرَمْ) وبين الهاء من كلمة (الهَرَمْ)، وكلاهما من الحروف الرخوة[6].

---

(1) ينظر: شرح ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل: 3/ 302.

(2) العين: 3/ 166.

(3) ينظر: البلاغة والتطبيق، د.أحمد مطلوب و د.كامل حسن البصير: 451.

(4) ينظر: الإيضاح: 2/ 540، وجواهر البلاغة: 347.

(5) ديوانه: 125.

(6) ينظر: سر صناعة الإعراب، ابن جني: 1/ 60.

ومن اختلاف الحرف الأوسط قوله[1]:

إلى اللهِ أشكو ما تُكِنُّ الجوانِحُ   تقاطَعَتِ الأرحامُ حتّى الجَوارحُ

فالتقارب هنا بين النون والراء من كلمتي(الجَوانح) و(الجَوارح) لقرب مخرجيهما، فضلاً عن كونهما من الأصوات التي تتوسط بين الشدّة والرّخاوة، وأنّهما يشتركان في نسبة وضوحهما الصوتي، وأنّهما من بين أوضح الأصوات الساكنة في السمع[2]. أمّا اختلاف الحرف الآخر فلم يرد في شعر ابن جبير.

النوع الثاني: أن يكون الحرفان المختلفان غيرَ متقاربين في المخرج، ويسمّى هذا النوع (لاحقاً)[3]. ويكون الاختلاف إمّا في الحرف الأول وإمّا الأوسط وإمّا الآخر. فمن اختلاف الحرف الأوّل قوله[4]:

خليفةُ الله دُمْ للدينِ تَحرُسُهُ   من العِدى وتقيهِ شرَّ كُلِّ فِئةْ

فاللهُ يجعلُ عَدلاً من خلائِقِهِ   مُطَهِّراً دينَه في رأسِ كُلِّ مِئةْ

فكلٌّ من الفاء والميم في قوله: (فِئة) و(مِئة) بعيدٌ عن الثاني في الصفة. فالفاء حرف مهموس رخو والميم مجهور ليّن[5]، ومن اختلاف الحرف الأوسط قوله[6]:

أخوضُ الدُّجى وأروضُ السُّرى   ولا أطعَمُ النّومَ إلاّ غِرَارَا

---

(1) ديوانه: 95.

(2) ينظر: الأصوات اللغوية: 64 ـ 65.

(3) ينظر: الإيضاح: 2/ 540، وجواهر البلاغة: 347.

(4) ديوانه: 93.

(5) ينظر: سر صناعة الإعراب: 1/ 60.

(6) ديوانه: 106.

فالاختلاف بين كلمتي (أخوضُ) و(أروضُ) في حرفي(الخاء) و(الراء). إذ إنّ الخاء مهموس والراء مجهور[1]. ومن اختلاف الحرف الآخر قوله[2]:

ومـــا يرعـــون ذمّـــة زائريـــه   وللـــذمّيّ قـــد يُرعَـــى الـــذِمَامُ

فكلٌّ من كلمتي (ذمّة) و (ذمّي) قد اختلف حرفهما الأخير من حيث بعدهما في الصفة، فالتاء مهموس شديد والياء مجهور ليّن[3].

واختلاف الحروف في أعدادها يكون على وجهين:

الوجه الأول: أن يختلفا بزيادة حرفٍ واحدٍ في الأوّل. من ذلك قوله[4]:

أقـــولُ وآنَـــستُ بالليـــلِ نـــارًا   لَعَـــلَّ ســـراجَ الهُـــدَى قَـــدْ أنـــارَا

فالجناس بين (نارًا) و(أنارًا) بزيادة حرفٍ في الأوّل ويسمّى (مردوفاً)، ومنه زيادة حرفٍ في الوسط ويسمّى (مكتنفاً)[5]. من ذلك قوله[6]:

ويَرقَـــى فـــوقَ منـــبرهِ خطيـــبٌ   لَـــهُ في الـــدِّينِ خَطْـــبٌ لا يُـــرامُ

فالزيادة جاءت بحرف (الياء) في كلمة (خَطْب)، لتصبح (خَطيب).

وأمّا زيادة حرفٍ في الآخر فمنه قوله في الصوت الحسن وسماعه[7]:

وأهـلُ الحِجَـا أهـلُ الحجـازِ وكلُّهُـمْ   رأوهُ مُباحـــاً عِنـــدَهُم غـــيرُ مُنكَـــرِ

---

(1) ينظر: سر صناعة الإعراب: 1/ 60.

(2) ديوانه: 126.

(3) ينظر: سر صناعة الإعراب: 1/ 60.

(4) ديوانه: 104.

(5) ينظر: جواهر البلاغة: 345.

(6) ديوانه: 127.

(7) المصدر نفسه: 109.

فالزيادة في قوله (الحجا) وهي بمعنى: الحجّة أو الدليل، وقوله: (الحجاز) ـ وهو المكان المعروف ـ بزيادة حرف (الزاي) على آخر الكلمة، ويسمّى جناساً (مطرّفاً)[1].

الوجه الثاني: هو أن تختلف اللفظتان بزيادة أكثر من حرفٍ واحدٍ، وهو الذي يسمّى (مذيّلاً)[2]. ومنه قوله[3]:

لَـو حَنَـا الـدَّهرُ عَلَينـا لَقَـضَى ... باجتمـاعٍ لَكُـمُ بالمُنحَنَـى

ولفظةُ (حَنَا) من (حَنَا الشيءَ حَنْواً وحَنْياً وحنّاه، إذا عَطَفَه)[4]. و(المُنحنَى) هو (موضع من ديار غطفان، وبظهر خيبر، فيما بينها وبين نجد)[5].

ومن الجناس غير التام ما يختلف في ترتيب الحروف، وهو ما يسمّى بـ(جناس القلب)[6]. ومنه قوله[7]:

وتُـؤثِرُ جَاهِـدَ عَـيشِ الجُهَّـادِ ... عَلـى طِيـبِ عَيـشِهِمُ النَّاضِـرِ

واختلاف الترتيب ورد ما بين لفظتي (جَاهِد) و(جهَّاد).

ومن الجناس غير التام ما يختلف في هيئات الحروف، ويسمى جناساً (محرّفاً)[8]، وهو الذي يكون في الحركات والحروف كما في قوله[9]:

وأوسَـعَ أهلَهَـا يـسراً ويُـسرَ ... أفكـانَ لَهُـمْ علـى الغـيِّ اقتِحَـامُ

---

(1) ينظر: الإيضاح: 2/ 539، وجواهر البلاغة: 345.

(2) ينظر: الإيضاح: 2/ 540، وجواهر البلاغة: 346.

(3) ديوانه: 130.

(4) لسان العرب: مادة (حَنَا).

(5) الروض المعطار في خبر الأقطار، للحميري: 550.

(6) ينظر: الإيضاح: 2/ 541.

(7) ديوانه: 101.

(8) ينظر: الإيضاح: 2/ 537.

(9) ديوانه: 128.

فاختلاف الحركة جاء بين (بِراً) مكسورة الباء وبين (بُرّاً) مضمومة الباء. فالأولى (ضدّ العقوق)[1]، والثانية (من القمح)[2].

وهناك نوعٌ آخر من أنواع الجناس يسمّى (المطلق أو جناس الاشتقاق)[3]. والاشتقاق هو (أخذ صيغةٍ من أخرى مع اتفاقهما معنىً ومادةً أصليّة وهيئة تركيب لها، ليدلّ بالثانية على معنى الأصل بزيادةٍ مفيدةٍ، لأجلها اختلفا حروفاً أو هيئة، كـ(ضارب) من (ضرب) و(حَذِرٌ) من (حَذِر))[4]. وهذا النوع ورد كثيراً في شعر ابن جبير. منه قوله[5]:

أقـولُ وقـد دَعَـا للخـيرِ داعٍ ... حننتُ لـهُ حـنينَ المُستَهَامِ

فجناس الاشتقاق في قوله: (دَعَا ـ دَاع) وكذلك في قوله (حَنَنْتُ ـ حَنِين).

ومنه قوله أيضاً[6]:

مُجيـداً إذا كُلِّفـتَ أمـرَ مُلِمَّـةٍ ... مَضيتَ مضاءَ السَّهمِ والصَّارمِ العَضبِ

فالجناس ورد في قوله: (مَضيتَ ـ مَضَاء).

2ـ التكرار:

(هو تناوبُ الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكّل نغماً موسيقيّاً يتقصّده الناظم في شعره أو نثره)[7].

وللتكرار نغمٌ موسيقيٌ جميلٌ يتوخّاه الشعراء في نظمهم، إذ إنّه يُكسب الشعر تأكيداً للمعنى الذي أُريد له من ناحيتي البنية والدلالة، حتّى وإن اختلفت مقاصده ما بين تأكيدِ مدحٍ

---

(1) مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: 47.

(2) المصدر نفسه: 48.

(3) ينظر: العمدة: 1/ 324، والإيضاح: 2/ 542.

(4) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي: 1/ 275.

(5) ديوانه: 129.

(6) المستدرك: 121.

(7) جرس الألفاظ د.ماهر مهدي هلال: 239.

أو إشهارٍ في هجاءٍ أو بيان لوعةٍ وحزن فراق[1]. ولا بدّ للفظ المكرر (أن يكـون وثيـق الارتبـاط بالمعنى العام، وإلاّ كان لفظيّـةً متكلّفـة لا سـبيل إلى قبولهـا...)[2]. والتكـرار أكثر مـا يكـون في الألفاظ من دون المعاني[3].

وورد التكرار في شعر ابن جبير على ثلاثة أشكال:

الأول: تكرار الحروف: يعمـد الـشعراء إلى تكـرار حـروفٍ معيّنـةٍ مـن دون أخـرى في شعرهم، فيُدخِلونها في بيتٍ أو مجموعةٍ من الأبيـات، ليزيـد هـذا التكـرار مـن موسـيقى البيـت ودلالته ومدى ارتباطه بقائلـه وبتجربتـه الـشعرية عـلى اخـتلاف مـضمونها. وهـذا الارتبـاط والتناغم هو إحساس الشاعر بالحروف إحساسا خاصّـاً، يكـون التعبير بـه مناسـباً و ملائـماً في رسم معالم النص[4].

فمن تكرار الحروف في شعر ابن جبير قوله[5]:

لقـــدْ مَرَقُـــوا مـــن الـــدِّين اعتـــداءً   كمـــا مَرَقَـــتْ مـــن المَرْمَـــى الـــسِّهامُ

فنلحظ هنا أنّ تكرار حرف الميم، الذي ورد (ثماني) مرّات فضلاً عن كونه حـرف رويٍّ؛ أعطى البيت نغمةً موسيقيّةً مميّزة. وله أيضاً[6]:

لـكَ الـشُّكْرُ شـفّعتَ بِـيضَ الأيـادي   بـــــأبيضَ صـــــافحَني بـــــالنّجادِ

تَهَـــادى بـأربعـــــةٍ مثلَـــــهُ   حـــــدادٍ لبِـــــسنَ حـــــدادَ المُـــــرادِ

سيـــوفٌ مـــن البِـشــرِ مطبوعـــةٌ   مُفلّلـــــةٌ عـــــزْكَ كـــــلَّ انتقـــــادِ

(1) ينظر: العمدة: 2/ 74 وما بعدها.

(2) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: 231.

(3) ينظر: العمدة: 2/ 73.

(4) ينظر: الصومعة والشرفة الحمراء، نازك الملائكة: 148.

(5) ديوانه: 128.

(6) المستدرك: 122.

أتـــتنيَ فـــي الطـــرس[1] مـــسلولةً فاغـــــمدتُها في ســـــوادِ الفُـــــؤادِ

وأعـــددتُ هـــذا لـيـــومِ الفخـــارِ وأعـــددتُ هـــذا ليـــومِ الجِّـــلادِ

فنرى أنّ حرف (الدال) جاء مكرراً (سبعةَ عَشَر) مرة، وهذا العدد ـ وإن خالف المألوف في تردّده ـ إلاّ أنّه كان حسناً في موضعه، وليس فيه تكلّفٌ أو إسفاف، بل زاد من موسيقى الأبيات الداخلية (وكثيراً من الحسن و الانسجام الصوتي ينشأ من تكرير الحرف في الكلمات على أبعادٍ مناسبةٍ لسلامةِ الجرس وصحّة الإيقاع في بناء الجملة أو النسق)[2].

الثاني: تكرار الكلمة: هو تكرار كلمة معيّنةٍ في سياق الكلام أكثر من مرّة، فإذا كان لتكرار الحرف الواحد في الكلمة أثرٌ موسيقيٌّ وقيمةٌ في السمع، فمن باب أولى أن يكون لتكرار الكلمة ما هو أكثر وقعاً وأشدّ تأثيراً في النفس[3].

من ذلك قول ابن جبير يذمّ الفلاسفة[4]:

أرســـــلتُ شـــــعريَ فـــــيكُمْ يغزوكُـــــــــمُ بقـوافيـــــــــهِ

صدعـــــــــتُ لله فيـــــــــهِ بالحـــــــقّ والحَـــــــقُّ يُرضـــــيهِ

هيهـــــاتُ يُغـــــنيَ فـــــيكُم فـــــــي الله والله يَـدريـــــــهِ

فنرى أن لفظة (الحقّ) تكررت في البيت الثاني، وكذا الحال من بعدُ في لفظ الجلالة (الله). وما تكرار الشاعر للفظ إلا تقويةً للنغم الموسيقيّ في سياق البيت وترسيخاً وتثبيتاً للمعنى.

---

(1) الطرس: الصحيفة، ويقال هي التي محيت ثم كتبت. لسان العرب: مادة (طَرَس).

(2) التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد: 57.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 79.

(4) ديوانه: 133.

وله أيضاً[1]:

تُـدارُ علينـا للكـؤوسِ كواكـبٌ ... إذا غـابَ عنهـا كوكـبٌ لاحَ كوكـبُ

فالتكرار في لفظة (كوكب) ومجيء (كواكب) زاد من تناسق نغم البيت وتلاحم أجزائه بعضها مع بعض، فضلاً عن التناسق الصوتي بين حروف البيت وتكرار حرف الكاف (سبع) مرّاتٍ والواو (خمس) مرّاتٍ والباء (أربع) مرّات، وعلى هذا يمكننا القول إنّ (التكرار لم يكن صنعةً يتقصّدها الشعراء، وإنّما كان ضرباً من ضروب النّغم، يترنّم به الشاعر، ليقوّي به جرس الألفاظ وأثرها)[2].

الثالث: تكرار العبارة: هو تكرارُ صيغةٍ لغويّةٍ محدّدة في ترتيب الأبيات على وفق تتابعٍ عموديٍّ متسلسل[3]. من ذلك قول ابن جبير يرثي ابنه[4]:

بُنَـيَّ أجيبهـا فهـي تـدعوكَ حَسـرةً ... وأدمُـعها تنهَـلُّ غَرْبـاً علـى غَـرْبِ

بُنَـيَّ أحقـاً صِـرتَ رهـنَ يـدِ البِلـى ... ونهـبَ الثّـرى أمسيتَ يـا لـكَ مـن نُهـبِ

بُنَـيَّ عَسَـاها نومـةٌ فانتباهـةٌ لكـم ... ذا أُنـادي العـينَ طـالَ الكَـرَى ثُمّـي

بُنَـيَّ أعِرنِـي مِـن منامِـكَ طَلّـةً ... لعلّـيَ أنْ ألـقَى خَيـالَك بـالغيـبِ

بُنَـيَّ أرِحـنِي بالإجابـةِ مُخبِـراً ... فقـد كُنـتَ ذا رأيٍ فَمالَـكَ لا تُنبِـي

بُنَـيَّ وفي طَـيِّ الحَـشَا كُنـتَ ثاويـاً ... فكيـفَ سَـخَت نَفسـي بـدفنِكَ في التُّـربِ

(وأولى ما تكرّر فيه الكلامُ بابُ الرِّثاء، لمكان الفجيعة وشدّة القرحة التي يجدها المتفجّع)[5]. فنلحظ في هذه الأبيات تكرار كلمة (بُنَيّ). ولاشكّ أنّ تكرار هذه الكلمة أفادَ معنىً

(1) المستدرك: 119.

(2) جرس الألفاظ: 259.

(3) ينظر: جرس الألفاظ: 246 وما بعدها.

(4) المستدرك: 125.

(5) العمدة: 2/ 76.

استقرّ في نفس الشاعر، وهو شدّة حزنه لمصابه في فقد ابنه، (فمن الطبيعيّ أن يكون وقع الحدث، أكثر ما يكون على الوالد، لأنّ ابنه مضغة منه، وفلذة كبده...)[1]. وبعد ذلك (إذا شاع التكرير في غرض خطابيّ لتقرير المعاني وتوكيد الصفات، ولاستفادة طاقة الانفعال في متكآت الاستثارة ـ فإنّ الرثاء بالتكرير أجدر؛ لأن شدّة الوجد فيه أوفر)[2].

والتكرار من عوامل الفجع في الذات الإنسانية، ويُذكي مشاعر الحزن والألم وشدّة أثر الفقد. ووقع التكرار يعمّق في نفس الشاعر درجاتٍ تُوغِلُ في حزنه إلى قرارها المُتطلّب من خلال الأبيات التي نعلق بها إزاء رثائه لابنه، ولا يمكن للمتلقّي أن يتحسّس ذلك أفضل من الشاعر أو بدرجةٍ مساويةٍ له في الإحساس، لأنّه مَن وَقَعَ عليه المصاب وهو المعبِّر عنه وهو أيضاً أولى بهما.

3 ـ ردّ الأعجاز على الصدور:

(وهو أن يُردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويُكسِبُ البيت الذي يكون فيه أُبّهةً، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائيّةً وطلاوة)[3]. أو (أن تأتي بجميع المقدّمات ثمّ بجميع التوالي مرتّبةً من آخرها)[4]. وهذا اللون هو أحد المظاهر المهمّة في البنية الموسيقيّة الداخليّة للشعر، ويطلق عليه النقاد اسم (الترديد أو التصدير أو التوشيح)[5].

يمتاز هذا اللون بأهميّته الصوتية والمعنوية، فتكرار كلمةٍ في سياق البيت يزيد من قيمته الصوتية ويزيد من رونقه وجماله، و يرفعُ من وظيفته المعنوية، لارتباط الشاعر بأحاسيس معيّنةٍ تظهرُ في ثنايا النص، ومدى تأثر الشاعر بتجربته الشعريّة. ويبدو أنّ ابن جبير قد التفت إلى

---

(1) رثاء الأبناء في الشعر العربي، د.منير صالح موسى يحيى: 19.

(2) التكرير بين المثير والتأثير: 179 ـ 180.

(3) العمدة: 2/ 3.

(4) الروض المريع في صناعة البديع، ابن البنّاء المراكشي: 107.

(5) ينظر: نقد الشعر: 167، والعمدة: 2/ 3، والبديع في نقد الشعر: 85.

أهميّة هذه القيمة الصوتية، وما تؤديه في البيت من نَسَقٍ موسيقيٍّ متوازن، فأكثرَ من استعمالها في شعره.

يقسّم النقاد والبلاغيون أبواب هذا الفن البديعيّ على أربعة أقسام، ومنهم من يجعلها ثلاثة، إلاّ أنّ المشهور في ذلك هو تقسيمها على أربعة[1] وهي:

(1) ما يوافق آخر كلمةٍ في عجز البيت آخر كلمةٍ في صدره، وهو ما يسمّى بـ(تصدير التقفية)[2]. ومنه قول ابن جبير في حُبِّ النبيِّ ﷺ وأهل بيته[3]:

علـيهم سـلامُ اللهِ مـا دامَ ذِكـرُهُمْ ... لَـدَى المـلأ الأعلـى وأكـرِمْ بـهِ ذِكْـرَا

ومنه قوله وهو يودِّع أهله[4]:

أيَـا ربُّ أهلـي في يـديكَ وديعـةٌ ... ومـا عُـدِمَتْ صَـوناً لـديكَ الوَدائِـعُ

(2) ما يوافق أوّل كلمةٍ في صدر البيت آخر كلمةٍ في عجزه، وهو ما يسمّى بـ(تصدير الطرفين)[5]، كما في قوله مادحاً[6]:

فـابقَ لـدينِ الإلـهِ كَهفـاً ... فإنَّـهُ مـا بقيـتَ يَبقَـى

وقوله[7]:

ثـأرتَ لـدينِ الهُـدى في العِـدَى ... فـآثرَكَ اللهُ مِـن ثائِـرِ

---

(1) يرى ابن المعتز في كتاب (البديع) أنّ أقسام هذا الفن ثلاثة، وتابعه في ذلك ابن رشيق في كتابه (العمدة)، فيما يرى أبو الهلال العسكري بأنّ أقسامه أربعة، وهو ما اعتمدنا عليه في التقسيم. ينظر: البديع: 47، الصناعتين: 385، والعمدة: 2/ 3.

(2) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الأصبع المصري: 117.

(3) ديوانه: 103.

(4) المصدر نفسه: 116.

(5) تحرير التحبير: 117.

(6) ديوانه: 119.

(7) المصدر نفسه: 111.

(3) ما يوافق حشو صدر البيت آخر كلمةٍ في العجز، وهو ما يسمّى بـ (تصدير حشو)[1]. منه قول ابن جبير يذمُّ الفلاسفة[2]:

قد ظَهَرت في عصرنا فرقةٌ ظُهورُها شؤمٌ على العَصْرِ

وقوله[3]:

إذا أنتَ جاوبتَ السّفيهَ مُشاتِماً فَمَنْ يَتَلقّى الشّتمَ بالشّتمِ أسفَهُ

(4) ما يكون في حشو الشطرين، أو في أوّل كلمةٍ من عجز البيت وآخره[4]. منه قوله[5]:

وما يُحرَمُ الإنسانُ رِزقاً لِعَجزِهِ كَما لا يَنالُ الرِّزقَ يَوماً بِكَدِّهِ

فجاءت لفظة (رزقاً) في حشو الشطر الأول، وجاءت لفظة (الرِّزق) في حشو الشطر الثاني. أمّا ما وافق أوّل كلمةٍ من عجز البيت آخر كلمةٍ منه، فقوله في رثاء ابنه[6]:

حَريصاً على نيلِ المَعالي بهمّةٍ كَسَبتَ بَها من ذُخرِها أفضلَ الكَسبِ

استعمل الشاعرُ هذا اللون من ألوان البديع لِيُدخِلَ على أبياته نوعاً من الإيحاء الموسيقي، ممّا يُكسِبُها زيادةً في المعنى، فضلاً عن إظهار مهارة الشاعر وقدرته على التصرّف بمعاني الشعر وفنونه المتنوّعة، فيطابق حينذاك قولهم: (إنّ لردّ الأعجاز على الصدور موقعاً جليلاً من البلاغة، وله في المنظوم خاصة مَحَلاً خطيراً)[7].

(1) تحرير التحبير: 117.

(2) ديوانه: 108.

(3) المصدر نفسه: 132.

(4) ينظر: جواهر البلاغة: 354.

(5) ديوانه: 100.

(6) المستدرك: 121.

(7) الصناعتين: 385.

4 ـ الترصيع:

(وهو أن يكون حشوُ البيتِ مسجوعاً)[1]. والترصيع يُكسِبُ اللفظةَ إيقاعاً موسيقيّاً داخل البيت، وهو ما يزيده رشاقةً وانسيابيةً لدى الإنشاد. وكان ابن جبير يتوخّى ترصيع مقاطع أبياته، ليجعلها متقاسمةً في النّظم متعادلةً في الوزن. والترصيع إمّا أن يأتيَ باتّفاق اللفظتين وزناً ورويّاً، أو لا يأتي كذلك، أي: أن تأتي الألفاظ متوازنةً ومتفقة، أو تكون متقاربةً بعضها مع بعض[2]. من ذلك قوله[3]:

وقَــد أُوثِقُــوا بعــدما كُوشِفُــوا كــأنّهُمُ في يَــدِ الآسِــرِ

فاللفظتان (أُوثِقُوا ـ كُوشِفُوا) زادتا من توازن البيت وحلاوة جرسه، لأنّ أجزاءهما جاءت متساويةً وزناً ورويّاً. ومنه قوله أيضاً[4]:

عَدوكُــمُ بعُقــرِكُمْ مُقيــمٌ لِيَســتَولي علــى مُلــكِ الــبلادِ

فالترصيع في (عدوكُمُ ـ بعُقرِكُمْ). إذ جاءت اللفظتان متفقتين وزناً ورويّاً.

ومن الترصيع ما تأتي ألفاظه متقاربةً مع بعضها، إلاّ أنّها لا تتّفق في الوزن والرويّ، (ولا يُشترطُ في التّرصيع أن يكون التسجيع على رويِّ البيت، وإنّما هو موسيقى داخلية في زنة الألفاظ إضافةً إلى موسيقاه العروضيّة)[5]. من ذلك قوله[6]:

صَــدَعَ اللّيــلُ وَميــضاً وَسَــناً فأبينَــا أنْ نَــذوقَ الوَسَنَــا

---

(1) المصدر نفسه: 375.

(2) ينظر: جواهر البلاغة: 352.

(3) ديوانه: 112.

(4) المصدر نفسه: 99.

(5) جرس الألفاظ: 231.

(6) ديوانه: 130.

فالترصيع جاء في لفظتي (وميضاً ـ وسناً) وكذلك في (فأبينا ـ الوسنا)، لذلك اكتسب البيت تناغماً موسيقياً مع إفادة تقوية الوزن. وممّا زاد من هذا التناغم وقوع الجناس في لفظتي (وَسَنا) و (الوَسَنَا) في عروض البيت وضربه. ومنه أيضاً قوله يصف سفينة[1]:

كأنّهـا وعبـابُ المـاءِ يُزعِجُهَـا ... تُـنُصُّ جِيـدَ مَراعـي اللّحـظَ مُخـتَلِسِ

فالترصيع في قوله: (كأنّها ـ يزعجها) وإن جاء غيرَ مُتّفقٍ في الوزن والرويّ، إلاّ أنّه شكّل إيقاعاً داخليّاً يزيد حلاوة نغم البيت وجماليّة موسيقاه.

وحسن الترصيع أنْ يأتيَ على قلّة في النظم (فإذا اتّفق في موضع من القصيدةِ أو موضعين كان حسناً، فإذا كثُر وتوالى دَلّ على التكلّف)[2].

5 ـ التصريع:

(وهو جعلُ العروض مقفّاة تقفيةَ الضرب)[3]. أو هو (استواء آخر جزء في صدر البيت وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي والإعراب، وهو أليق ما يكون بمطالع القصائد...)[4].

والتصريع يخلق جوّاً موسيقيّاً داخليّاً في البيت، لِما فيه من تماثلٍ بين كلمتي العروض و الضرب من جهة الوزن والحركات والسكنات. ويُعدّ صفةً موسيقيّةً يهتمّ بها الشعراء في قصائدهم، ليؤدّيَ دوره في بناء النصّ وتكامل أجزائه.

فالتصريع يعدّ بمثابة (مقدّمةٍ موسيقيّة خفيفةٍ قصيرة تُلهِبُ إحساسنا وتُهيّئنا لاستماع القصيدة، وتدلّنا على القافية التي اختارها الشاعر)[5]. وهذا شأنُ الشعراء الفحول، فَهُم يتوخّون ذلك في قصائدهم.

وكان ابن جبير واحداً من أولئك الذين اهتمّوا بالتصريع في مطالع قصائدهم. فمن مجموع (مئةٍ وخمسٍ) وحداتٍ وردَ التصريع في (اثنين وثلاثين) منها، أي: بنسبة 30.47 ٪ من

---

(1) المصدر نفسه: 115.

(2) الصناعتين: 377.

(3) الإيضاح: 2/ 551.

(4) خزانة الأدب: 2/ 278.

(5) الشعراء وإنشاد الشعر، د.علي الجندي: 134.

مجموع عدد الوحدات، وهي نسبة لا بأس بها لدى الشاعر، إن أخذنا بالاعتبار أنّ أكثر شعره جاء على شكل مقطوعاتٍ أو نتف، وهي التي (لا تتطلّب عنايةً باللفظ والنّظم، لأنّها في أغلب الأحيان آنيةٌ ومرتجلة... وهي لا تتطلّب حُسنَ ابتداءٍ وفخامةً في العبارة واللفظ دون المعنى...)[1].

أمّا قصائده ومجموعها (خمس عشرة) قصيدةٍ، فقد ورد التصريع في (اثنتي عشرة) قصيدةٍ منها، أي: بنسبة 80٪ وهي نسبةٌ كبيرةٌ مقارنةً مع مجموع قصائده. ومن أمثلة التصريع قوله[2]:

عيـدٌ بمـا يهـوَى الإمـامُ يَعُـودُ ما اخضرّ في وَجهِ البسيطةِ عُودُ

وقوله[3]:

لا واعطافِ الغُصونِ المُيَّسِ والصَّبَا تُزجِي عَليلَ النَّفَسِ

وقوله[4]:

بلغتَ المُنَى وَحَلَلتَ الحَرَمْ فَعَادَ شَبابُكَ بَعدَ الهَرَمْ

ولا شكّ أنّ في هذه المطالع من النّغم والإيقاع ما يجعلها تفوق غيرها من تلك التي لم تُصرّع من جهة نسجها الموسيقي وحُسنَ وقعها في الأسماع.

وقد يعمد الشعراء إلى التصريع في أكثر من بيتٍ في القصيدة[5]، ولم يرد في شعر ابن جبيرٍ ما يدلّ على ذلك، إلاّ في بيتٍ واحدٍ وهو لا يُشكّل ظاهرةً تستحقّ الدراسة والتحليل[6].

---

(1) البناء الشعري عند الشاب الظريف، محمود شاكر ساجت مشيل الجنابي: رسالة ماجستير، كلية التربية - جامعة الأنبار/ 2000م: 65.

(2) المستدرك: 122.

(3) المصدر نفسه: 123.

(4) ديوانه: 125.

(5) ينظر: نقد الشعر: 86.

(6) ينظر: ديوانه: 113.

6 ـ التدوير:

ويقصد به البيت (الذي تحوي مكوّناته الداخليّة كلمةً تصبح شركةً بين قسميه؛ أي: شطريه ـ غير قابلةٍ للتقسيم إنشادياً...)[1].

وللتدوير سمةٌ إيقاعيّةٌ تتجسّدُ في ذلك الاستمرار في إنشادِ البيتِ من غير توقّف. وهذا التتابعُ في الموسيقى لا يُعدّ ضرورةً يفرضها الوزن على الشاعر، بل له غرضٌ موسيقيٌّ يكمُن في استمراريّة ترديد الموسيقى داخل البيت، وفي كسر رتابة الوزن وعدم الإخلال به[2]. وعلى ذلك فإنّ (هناك بحوراً ليس من هدفها الإيقاعي الإفصاحُ تماماً عن نغم الشطر، فمن سماتها الإيقاعيّةُ انسياح الشطر الأول في علاقات الشطر الثاني)[3]. ووردت الأبيات المدوّرة بنسبةٍ ضئيلةٍ في شعر ابن جبير، إذ بلغت (أربعَ) أبياتٍ جاءت على وفق كثرة ورودها في الشعر العربي[4]، على البحر الخفيف والمتقارب والكامل ومجزوء الرمل. فمن الخفيف قوله[5]:

لـي صـديقٌ خسـرتُ فيـهِ وِدَادِي ... حـينَ صـارت سـلامتي منـهُ ربحَـا

حَسِنُ القـولِ سَيِّئُ الفعـلِ كـالجَزّ {م} ارِ سَـمَّى وأتـبعَ القـولَ ذبحَـا

ومن المتقارب قوله[6]:

وبـين ذلـكَ الشُّـربَ طـابَ النَّسيـ {م} مُ نَـشراً وضَـمَّ الجَنـابَ انتِـشَارَا

(1) التدوير في الشعر ـ دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، د.أحمد كشك: 7.

(2) ينظر: البناء الفني للمشوبات في جمهرة أشعار العرب، عثمان عبد الحليم جلعوط الراوي: رسالة ماجستير، كلية التربية ـ جامعة الأنبار/ 1998م: 51.

(3) التدوير في الشعر: 43.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 83، 122، 131.

(5) ديوانه: 95.

(6) ديوانه: 104.

ومن الكامل قوله[1]:

حَكَتِ الظُّبا والسُّمرُ فِعلاً منهُ لَو {م} لا أنْ تعطّلَ صارمٌ ومُثقّفُ

ومن مجزوء الرمل قوله[2]:

يا دمشقَ الغربِ هاتيـ {م} ـكِ لَقد زدتِ عَلَيها

ويبدو أنّ الشاعر لم يلجأ إلى التدوير كونه ينظمُ على بحورٍ تمتازُ بطولِ النَّفس، وهذه البحورُ تُتيحُ للشاعرِ فُرصة التحكُّم بألفاظه، والتمكّن منها، ثم التوقّف في المكان المناسب قبل التحام الشطر الأول بالثاني[3].

7 ـ التقسيمات الإيقاعية:

هي مقابلةٌ لفظيةٌ تكون بين جرس الألفاظ وجرس النغم الوزني[4]. ومن شأن هذه التّقسيمات أن تزيد من رنّة الوزن وتعمل على تقوية انسجامه مع الألفاظ. إذ إنّ ترديدها على نسقٍ منتظمٍ داخل البيت يُسهمُ في تأكيد المعنى وإبرازه، فضلاً عمّا يُحدثُه من تناسقٍ في الإيقاع و تعزيز الموسيقى الداخلية له[5].

ووردت التقسيماتُ الإيقاعيّةُ في شعر ابن جبير على صيَغٍ مختلفة. فمنها ما وافقت فيه اللفظة الأولى في الصدر نظيرتها في العجز. من ذلك قوله[6]:

سلامٌ/ كأزهارِ الرَّبيعِ نضارةً وحُسناً/ على شيخِ الشّيوخِ الّذي صَفَا
فَعُولُنْ فَعُولُنْ

---

(1) المصدر نفسه: 118.

(2) المصدر نفسه: 134.

(3) ينظر: البناء الفني للمشويات في جمهرة أشعار العرب: 51.

(4) ينظر: المرشد: 2/ 274.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 2/ 72.

(6) ديوانه: 118.

ومنه قوله أيضاً[1]:

شَوْقاً إِلَى/ دارِ الخلافةِ إِنَّهَادَارُ الهُدَى/ ومُعِزّ ذي الإسلامِ

مُتَفَاعِلُنْمُتَفَاعِلُنْ

ويأتي التقسيم ليشمل صدر البيت بأكمله. ومنه قوله[2]:

نَفَذَ القَضَا/ ءُ بأخذِ كُلْ/ لِ مُمَوِّهٍ مُتَفَلْسِفٍ في دينِهِ مُتَزَنْدِقِ

مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ

أو يشمل التقسيم عجز البيت، ومنه قوله[3]:

فَاظْهِرْ سُنَّةَ اللهِ احتِسَابَاً فَقَد ظَهَرَتْ/ بِهَا البِدَعُ الـ/ عِظَامُ

مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ/ فَعُولُنْ

وقد يتجاوز التقسيمُ شطرَ البيت ليشمل البيت كلّه. من ذلك قوله[4]:

يُمسِي ويُصبِـ/ ـحُ في/ عَشْوَاءَ يَخـ/ ـبِطُهَا أَعْمَى البَصِيـ/ ـرَةِ والـ/ آمَالُ تَرْ/ ـدَعُهُ

مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ

ومنه قوله أيضاً[5]:

زِيَادَ/ ةُ حُسنِ الصَّوْ/ تِ فِي الخَلْـ/ قِ زِينَةٌ وَرَوْ/ بِهَا لَحنُ الـ/ قَرِيضِ الـ/ مُحَبَّرِ

فَعُولُ/ مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ

وقد يأتي التكرار النغمي والتقسيم الإيقاعي في أكثر من بيت، ليشكّل نسقاً ألفيّاً متوازناً. من ذلك قوله[6]:

وَقَالُوا لِلْـ/ سَلاَمِ وَلِيْـ/ ـهِ لَحْنٌ لَقَدْ سَاءَ الـ/ هُدَى ذَاكَ الـ / مَقَامُ

---

(1) المستدرك: 125.

(2) ديوانه: 120.

(3) المصدر نفسه: 126.

(4) المصدر نفسه: 116.

(5) المصدر نفسه: 109.

(6) المصدر نفسه: 127.

وَيَرقَى فَوْ / قَ مِنْبَرِهِ / خَطِيبٌ لَهُ فِي الدِّيـ / نِ خَطْبٌ لا / يُرَامُ
هُوَ القَاضِي / وَحَسْبُكَ مِنْ / قَضَاءٍ لَـهُ بِالجَوْ / رِ فِي الشَّرعِ احْـ / تِكَامُ
مَفَاعِيلُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ / مَـفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ

ولَمّا كان التوافق بين الألفاظ والتقسيمات العروضيّة يزيد من قوّة موسيقى البيت وسبك ألفاظه ويخلق جواً من الانسجام بين نغم البيت ومعناه، لذلك توخّاه ابن جبير في شعره، ليكسبه ضرباً من الترنّم والتنغيم ويزيد من موسيقى البيت وتفعيلاته.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

توطئة:

المبحث الأول: أساليب بناء الجملة:

أولاً (الإنشاء):

1. الطلب: أ. الاستفهام. ب. الأمر. ت. النداء. ث. النهي. ج. التمني والترجي.

ح. العرض والتحضيض.

2. الشرط. 3. الفصل والوصل. 4. الاقتباس والتضمين.

ثانياً (الخبر):

1. التقديم والتأخير. 2. الحذف.

3. الزيادة. 4. الاعتراض.

المبحث الثاني: بناء الشكل الشعري:

أولاً: بناء البيت اليتيم والنتفة.

ثانياً: بناء المقطوعة.

ثالثاً: بناء القصيدة:

1. المطلع. 2. المقدمة.

3. التخلص والعرض. 4. الانتهاء.



الفصل الثاني

المستوى التركيبي

توطئة :

يختصُّ هذا الفصل بتحليل هيكل البناء الشعري عند ابن جبير. إذ يقوم على أساس تحليل أجزاء البيت الشعري ومفاصله، وما يتكوّن منها، وما يؤلّف بينها من صلاتٍ فنيّةٍ، بدءاً ببناء الجملة وبأصغر وحدةٍ بنائيّةٍ يتألّف منها البيت، وصولاً إلى بناء الشكل الشعري المتكامل. وفي كلّ ذلك يبدو التماسك عاملاً مهمّاً يُضفي للنص وحدةً متميّزةً، ويُكسبهُ خصوصيّةً وتفرّداً في سياق النظم وبنيته الشعريّة.

المبحث الأول

أساليب بناء الجملة

يتشكّل البناء الشعري من مجموعة مفرداتٍ تتضافر فيما بينها على وفق صيغٍ وتراكيب معيّنةٍ يتخيّرها الشاعر، فينسجها ليجعل منها مادةً شعريّةً يُظهر فيها إبداعه الفني وقدرته البنائيّة. إذ يُحفّز الشاعرُ المتلقّي على استحضار تجربته ومقارنتها مع ما للمتلقي من مشاعر نفسيّة وتجربةٍ وجدانيّةٍ، حتى تكون أشدّ تأثيراً في النفس وأكثر تعبيراً عمّا أدركه الشاعر، وحاول أن ينقله إلى المتلقّي بصورةٍ مقبولةٍ مستساغةٍ، لا يشوبها التكلّف أو البعد عن غايات الشعر وسياقاته المعنويّة والفكريّة؛ لذا سيتطرّق البحث إلى ما يجسّد تلك التراكيب ـ من جهة أساليب بناء الجملة ـ وما يتخلّل أجزاءها من علاقاتٍ وارتباطات تأتلف فيما بينها، لتشدّ نسيج البيت الشعريّ، وتُبرز دوره في تأدية المعنى على شكلٍ متميّزٍ، كونها (تمثّل التقويم السليم للبناء والسياق العام الذي يمكن أن تمرّ عبره المفردات المتتالية، التي تظلّ مخزونةً في الوجدان الشعري...)[1].

أولاً: (الإنشاء):

(قولٌ يُنشئه المُتكلّم، ولا يمكن أن يقف عليه السامع أو المتلقّي، إلاّ إذا ألقاه المُنشئ)[2]. وهو ما لا يحتمل الصدق ولا الكذب لذاته[3]. إذ يُعدّ عُنصراً مهمّاً يُسهم في تكامل أجزاء العملية الشعريّة وانسجامها. فتعدّدُ صيغ الإنشاء وأساليبه يشكّل مادةً لغويةً تُثري النصّ، وتزيد

---

(1) البناء الفني في القصيدة العربية محاولة أولية، د.نوري حمودي القيسي. مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد: 36/ 1989م : 8.

(2) نحو المعاني، د.أحمد عبد الستار الجواري: 140.

(3) ينظر: جواهر البلاغة: 63.

الشاعر تمكّناً من ألفاظه وصيغهِ التركيبيّة، لذا يعمدُ إليه الشعراء توسّعاً في اللغة الشعرية من ناحيتي المعنى والتركيب.

والإنشاء على قسمين، أوّلهما: طلبي. والثاني: غير طلبي. فالأوّل: هو (ما يستدعي مطلوباً غير حاصلٍ وقت الطلب؛ لامتناع تحصيل الحاصل)[1]. أمّا الثاني فـ(لا يستدعي مطلوباً غير حاصلٍ وقت الطلب)[2]. والذي يهتمُّ به البلاغيون هو القسم الأوّل، الطلبي، لأنّ فيه من المزايا واللطائف البلاغية والمباحث البيانية ما ليس في القسم الثاني[3]. لذا ستنصبُّ دراسة الباحث على هذا القسم، لاستجلاء أثره في شعر الشاعر، ومدى قدرته على تطويعه وتوظيفه أسلوباً من أساليب بناء الجملة.

أمّا أبرز أقسام الإنشاء فهي:

1ـ الطلب: وهو على أقسام:

أ ـ الاستفهام: كثُر تعريف الاستفهام عند المختصين من بلاغيين وغيرهم، ومن هذه التعاريف قولهم: (هو طَلَبُ الفهم)[4]، أو (طلبُ العلم بشيءٍ لم يكن معلوماً من قبل)[5].

وللاستفهام دورٌ واضحٌ في صياغة الشعر وبنيته، كونه يستلزم من الشاعر صيغاً وأغراضاً تتنوّع بحسب اختيار الشاعر لها ولمتطلّبها في سياق الكلام. ويُعدُّ خروج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى المجازي محوراً رئيساً في دراسة بنية البيت الشعري ودلالاته اللغوية، إذ إنّ ذلك يزيل عن النص ضيق المعنى ورتابته، ويفسح أمامه فضاءً من السّعةِ والتجدّد، وهذا ما تؤدّيه الأغراض المجازيّةُ حين تخرج عن معناها الأصلي إلى معانٍ أخرى، تُستشفُّ من سياق الكلام وقرائن الأحوال، سواء أكانت معنويةً أم لغوية، ظاهرةً أم غيرُ ظاهرة.

---

(1) الإيضاح: 1/ 227.

(2) جواهر البلاغة: 63.

(3) ينظر: جواهر البلاغة: 64، والبلاغة فنونها وأفنانها، د.فضل حسن عباس: 102.

(4) رسالتان في اللغة، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني: 73.

(5) جواهر البلاغة: 71.

وظّف ابن جبير أسلوب الاستفهام بأغراضه الحقيقيّة والمجازيّة في بنائه الشعري، وتلوّنت أساليبه الاستفهاميّة وأدواته. فحينما ينشد قوله هاجياً[1]:

أفقيهَنَا المستنّ ديناً والذي شَهِدَت لهُ بالفضلِ منهُ شَوَاهِدُ

يشير إلى الذمِّ بما يشبه المدح باستعمال إحدى أدوات الاستفهام وهي الهمزة. وهو أسلوبٌ يُحيل القارئ على صورةٍ ذهنيّةٍ أورَد من خلالها مفردة (المستن)، التي تحمل ادّعاء المهجوِّ، وهو ابن رشد، التزام السنّةِ النبويّةِ والتمثّل بها، وقد أراد الشاعر عكس ذلك. إذ أخرج الاستفهام إلى معنى الاستهزاء بالمهجوّ (والهاجي لا يكون مستفهماً)[2].

ومن إيراده همزة الاستفهام لمعانٍ أخرى قوله[3]:

وَمَن قد خَالفَ السّلف ابتداعاً أتنفَعُهُ الصلاةُ أو الصيامُ

فالشطر الثاني جملةٌ استفهاميّةٌ تقريريةٌ يُرادُ بها الاستفهام المنفي، أي: لا تنفعه الصلاة ولا الصيام إن خالف منهج الصحابة والتابعين، لأنّ الشاعر يؤكّد على الالتزام بالسنّة النبويّة، وهذا واضحٌ من خلال إيراده مفردة (ابتداعاً). أي: إنّ الدين قد اكتمل في زمن الرسول ﷺ ولا يصحّ بعده الابتداع. وهذا ممّا يُعدّ دليلاً على ظهور البدع والاتّجاهات الدينيّة الكثيرة في زمان الشاعر، وفي إشارةٍ منه إلى ما يعارض الشريعة من مدّعي المنطق والفلسفة وما شاكلها من علوم ابتعدت بالناس عن منهج الحقّ والصّواب على حدّ قول الشاعر.

ومثلما تنوّع استعمال الشاعر لأغراض الاستفهام وخروجها إلى معانٍ صاغها ابن جبير، تنوّعت أدوات الاستفهام تبعاً لذلك. من ذلك قوله[4]:

لَكَم غمرٍ أظلّوا واستزلّوا فحُمّ على الظّلال له الحِمَامُ

(1) ديوانه: 98.

(2) اللمع في العربية، ابن جني: 148.

(3) ديوانه: 128.

(4) ديوانه: 128.

إذ استعمل الشاعر (كم) الاستفهامية التكثيريّة، ليبيّن مدى الضّلال الذي حصل والبهتان الذي عمّ الناس، فأضفى على الظلال صورةَ عليلٍ مُصابٍ بالحُمّى المفضية إلى الموت. والشاعرُ يُظهر أنّ بُهتانَ الظّلال يُفضي إلى انتهاء، كونه بدعةً لا تصلُح في جسد الدين الإسلامي.

ومن استعمالاته الأخرى لأدوات الاستفهام قوله[1]:

أنتمُ الأحبابُ نشكُو بُعدَ | كُمْ هل شَكوتُم بُعدَنا مِن بَعدِنا

فاستفهام الشاعر بـ(هل) أفاد (تجاهل العارف)[2]، إذ دلّت كلمة (شكوتُم) التي يتطلّب تقرير الجواب عليها حصول شوقٍ ومكابدةٍ لدى المحبوب، مثل حصولهما لدى الشاعر، الذي يباريه الشوق والحرمان فيسأل هل ما أصابني أصابك؟ وهو حقٌّ حاصلٌ باستعمال هذا الأسلوب البلاغي، وخروجه عن المعنى الحقيقيّ إلى المعنى المجازي.

ومن أمثلة خروج أداة الاستفهام عن المعنى الحقيقيّ إلى آخر مجازي قوله[3]:

جنودُك بالرُّعبِ منصورةٌ | فَنَاجِزْ مَتَى شِئتَ أو صابِرِ

فالشاعر يذكر أنّ النصر حاصل لا محالة، لكنّ الممدوح هو من يقرّر زمان ورود النصر أو تأخيره. فدلالة اسم الاستفهام (متى) جاءت لتحصيل التقريريّة والاستبطاء والاستعجال في تحقيق هذا النصر الذي يؤكّد حصوله حال دخول الرّعب إلى قلوب الأعداء قبل دخول المعركة. وأفاد خروج اسم الاستفهام (متى) معنىً بلاغيّاً زاد من جمال البيت وحسّن معناه.

وقد يستعمل الشاعر الأداة نفسها في معنىً آخرَ يفرضهُ حاله أو موقفه الذي يتغيّر بحسب طبيعة القول أو التجربة الشعرية. من ذلك قوله[4]:

فيا عَجَباً لِمُرتحلٍ | ولا يدري مَتى السَّفَرُ

---

(1) المصدر نفسه: 129.

(2) ينظر: تحرير التحبير: 135.

(3) ديوانه: 111.

(4) ديوانه: 107.

إذ وردت أداة الاستفهام (متى) في هذا الموضع غير محدّدة بزمن، وإذا ما أراد الشاعر تحديدها فهو يحدّد القدر، لأنّ دلالة (متى) تفيد تحديد الزمن. وقد أراد بنهاية القدر نهاية كل إنسان، وفي هذا إشارةٌ إلى الرحلة وما استحوذته في أدبه. واستعمال الشاعر كلمتي (الرحلة والسفر) جاء ليدلّ على معانٍ تطرّق إليها في شعره. ووظّف الشاعر (متى) لبيان ارتباط الرحلة بنفسيّته.

ومن أدوات الاستفهام الأخرى التي تخرج إلى معانٍ مجازيّةٍ (ما). ومنها قول ابن جبير[1]:

وتحـسنُ مـن الليـلِ في حنـدس فمـا بالُـه قـد تجلّـى نهَـارَا

فالشاعر يستفهم بـ (ما) التي (يُطلب بها بيان الصفة)[2] عن سبب تحوّل الليل إلى نهارٍ ـ في نظره ـ وهو في أشدّ أوقات الليل ظُلمة. إذ تجلّت له هذه الظُّلمة إلى نهارٍ يُتيحُ الرؤية الكاملة، وبذا يَستوفي هذا النّهار صفته التامّة، أي: تحوّل صفة الليل الحندس إلى نهارٍ جليّ.

أمّا (كيف) التي تأتي (للسؤال عن الحال)[3]، فقد وردت في قول شاعرنا[4]:

فقلتُ وهَـل يكفينـيَ الوجـدُ صَـاحياً وكيـفَ ومَـا بـي قـد تعـدّى إلى صَـحبي

إذ نرى أنّ الشاعر يحاور نفسه في مطلع قصيدته التي رثى فيها ابنه، مخاطباً الحُزن الذي لازمه بعد فقده إيّاه حتى يُفضي به الأمر مستفهماً بـ(كيف) التي تفيد تعيين الحال، إذ يجعل منها مُقارنةً بين حاله وحال صحبه الذين يشاطرونه هذا الفقد أو الوجد، فكان استعمال هذه الأداة مطابقاً للحال الذي اعتراه من حُزنٍ ألمّ به.

ومن خلال استقراء أدوات الاستفهام التي ذكرها الشاعر في شعره يتبيّن أنّه قد اقتصر على عددٍ مُعيّنٍ من الأدوات، فأكثر من استعمال (كم، وكيف، وهل)، ولم أجد في شعره

(1) المصدر نفسه: 104.
(2) جواهر البلاغة: 76.
(3) الإيضاح: 1/ 233.
(4) المستدرك: 120.

استفهاماً بـ(أنّى)، و(أيّان)، فـ(أنّى) تأتي بمعنى: (كيف) و(متى). واستعاض الشاعر عن صيغة (أيّان) وما تحمله من معانٍ أخرى بأدوات أدقُّ دلالة وتؤدّي الوظيفة نفسها.

أمّا (أيّان) التي (يُطلبُ بها تعيين الزمان المستقبل خاصّة)[1] فقد استعاض عنها بـالأداة (متى)، التي تفيد تعيين الزمان ماضياً أو مستقبلاً، فهي أشمل للمعنى وأوسعُ له. واستعمل الشاعر أدواتَ استفهامٍ أخرى غير التي ذكرناها، لكنّها وردت بقدرٍ أقل، مثل: (مَن، و أيّ، وأين)[2].

ب ـ **الأمر**: هو أسلوبٌ إنشائيٌّ يستلزم تنفيذ الفعل، أو ينبئ عن استدعائه، ويصدُرُ من الأعلى إلى الأدنى[3]. وله عدّة صيغٍ؛ هي: فعل الأمر، المضارع المقرون بلام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر[4].

ولّما كان الأمرُ أسلوباً خطابيّاً شعريّاً يتطلّب أحياناً جواباً من المتلقي؛ فإنّ ذلك يُكسب البيت الشعريّ تكاملاً في البناء، ويستوفي المعنى من خلال الخطاب الحاصل بين القائل بالأمر والمتلقّي له.

ويَخرُج أسلوب الأمر إلى معانٍ مجازيةٍ تُغني هذه الصيغة بمستوياتٍ دلاليّةٍ أخرى، تُفهم من سياق النصّ، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بنفسيّة الشاعر. إذ تُظهِر تمكُّنَ الشاعر من أدواته الشعرية بكلّ إبعادها لدى مواءمته بين الغرض والأداة.

---

(1) جواهر البلاغة: 76.

(2) وردت هذه الأدوات مرّة واحدة في شعر ابن جبير. ينظر: ديوانه: 130، والمستدرك: 120، 126.

(3) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي: 530.

(4) ينظر: البلاغة والتطبيق: 124.

وقد كرّس ابن جبير هذا الأسلوب البلاغي في مواضع كثيرة من شعره. من ذلك قوله يمدح (المنصور الموحّدي)[1]:

خليفــــةَ الله دُمْ للــــدِّين تحرُسُــــهُ ‏ ‏ ‏ مِــن العِــدَى وتقيــهِ شـرَّ كُــلِّ فِئَــهْ

إذ أوردَ أسلوبَ طَلَبٍ بمعنى الدعاء للمُنادى، كونه عالي المرتبة (خليفة الله). إذ يدعوه أن يحفظ الدين من المعتدين، ويستخلصه من كلِّ فئةٍ تُريد به السوء، فانتقل من الكلِّ إلى الجزء بأسلوبٍ موضوعيٍّ يُقدِّم للذهن تسلسُلاً منطقياً لتوالي العبارات، وذلك عن طريق فعل الأمر (دُمْ).

ومن استعمالات صيغة فعل الأمر قوله[2]:

أقــصِر عــن الغــيِّ كــم ذا ‏ ‏ ‏ تُــدعَى لِرُشــدٍ وَتَــأبَى

لا يــسلَمُ العَــبدُ إلاّ ‏ ‏ ‏ إنِ استقـــامَ وَتَــابَا

فصيغة الأمر (أقصر) تصدرت البيت، وجاءت على وجه الاستعلاء مع الإلزام. وقدّم الشاعر فعل الأمر على المعنيِّ بتنفيذ ما يُتطلَّبُ منها، وذلك بالكفِّ عن الغيِّ والإسراع بتلبية دعوة الرشد. وهذا الانتقال من الخصوص إلى العموم يؤكّده البيت الثاني وهو يعزّز القيمة الدلالية للبيت الأول.

ومن المعاني الأخرى لصيغة الأمر في شعر ابن جبير قوله[3]:

تَــأنَّ في الأمــرِ لا تكُــن عَجِــلاً ‏ ‏ ‏ فَمَــن تَــأنَّى أصــابَ أو كَــادَا

وكُــن بِــحَبلِ الإلــهِ مُعتَــصِماً ‏ ‏ ‏ تَــأمَن بــهِ بَغــيَ كُــلِّ مَــن كَــادَا

فصيغة فعل الأمر (تأنّ) خرجت إلى معنى الحكمة، وأجاد الشاعر في صياغة هذا الغرض الشعري بأسلوبٍ طلبيٍّ، رقّق فيها مَثَل الحكمة بسياقٍ شعريٍّ أخّاذ وبأسلوبٍ بلاغيٍّ رائع. أمّا

---

(1) ديوانه: 93.

(2) المصدر نفسه: 94.

(3) المصدر نفسه: 97.

البيت الثاني فقد استعمل الشاعر صيغة فعل الأمر الحقيقي (كُنْ) وأفادت معنى الإلزام والديمومة في التمسّك بالدين، كونه المُنقِذُ من الظُّلم والشعور بالأمان من كُلِّ باغ.

ومن مواضع خروج الأمر عن معناه الحقيقيِّ إلى المجازيِّ قوله[1]:

بنفسكَ صَادِمْ كُلَّ أمرٍ تُريدُهُ فليسَ مَضاءُ السَّيفِ إلاّ بِحَدِّهِ

إذ يستنهضُ الشاعرُ همَّته بالتوكيد بالنَّفس إزاءَ كُلِّ أمرٍ يطمح إليه أو يتّجه نحوه، مستوفياً المعنى في عُمقِ المشقَّةِ التي يواجهها الشاعر، مُعلِّلاً ذلك بأنَّ مَضاء السيف لا يكون إلاّ بحدِّه.

وربّما يُقدِّم الشاعر على صيغة الأمر ما يراه مُتطلّباً لفظيّاً أو معنويّاً يُوحي بإتمام المعنى وبلاغته. من ذلك قوله[2]:

إلينا اقصدوا يا مَعشَرَ الرَّكبِ إنّنا نرى العَارَ أن نُمسي بغيرِ وفُودِ

إذ قدّم الشاعرُ شبه الجملة (إلينا) على فعل الأمر (اقصدوا)، وأردفها بالنداء (يا معشر الركب)، كونه أولى بالضِّيافة من غيره. وقد أفاد السياق اللغويُّ تبيان معنى مجازيٍّ يَدلُّ على الإكرام والقيام بالواجب. والذي يعزّز الدلالة عجزُ البيت حين أعطى الأولويّة لجماعة المتقدّمين المتبوعة بنداء (معشر الركب)، ومن قبلها صيغة فعل الأمر (اقصدوا)، وهذا يرتّب أسبقيّة في متطلّب تسلسل المعاني التي أرادها الشاعر أن تظهر خلال هذا البيت.

وهنالك مواضع أخرى لصيغة فعل الأمر ذكرها الشاعر في سياق شعره، فارتأينا أن نكتفي بما أوردناه من شواهد على هذا الموضوع، كون المعاني الأخرى لا تخرج عما ذكرناه[3].

ت ـ النداء: (هو طلبُ إقبال المَدعو على الدَّاعي بحرفٍ مخصوص)[4]. أو هو دعوة المُخاطَب بحرفٍ ينوبُ مَنابَ الفعل، مثل: أدعوا ونحوه، وله ثماني أدوات هي: يا، والهمزة، وأي، وآي، وآ، وأيا، وهَيا، ووا[5].

---

(1) ديوانه: 100.

(2) المصدر نفسه: 99.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 101، 102، 103، 107، 109، 110، 111، 113، 119، 125.

(4) البرهان في علوم القرآن، الزركشي: 2/ 323.

(5) ينظر: علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي: 76.

ولهذه الصيغة البلاغيّة مزية في تركيب البيت وبنائه الشعري، إذ تسهم في تحقيق الصلة بين أجزاء البيت، وتستدعي من الشاعر أن يأتيَ بصيغٍ وتراكيب لغويّةٍ أخرى خبريةً كانت أم إنشائية، لتعزّز معنى النداء وتُقوّي موضعه في الكلام، فضلاً عن كون صيغة النداء إحدى أساليب الخطاب الشعري. إذ تؤسّس لدى المتلقي صلةَ ارتباطٍ بيته وبين الشاعر، وتحدّد حقلاً دلاليّاً يُقرّر فيه تعريفاً للذات المخاطبة، ممّا يستوجب من المتلقّي استجابةً لأداء الفعل المقصود بصيغة النداء. وتخرجُ صيَغُ النداء إلى غيرِ معناها، فتدلّ على معانٍ وأغراضٍ مجازيّةٍ مختلفةٍ تُفهَمُ من سياق الكلام[1].

وتمكّن ابن جبير من استيفاء معاني أدوات النداء وأوثق بها بناء البيت الشعري، ولعلَّ أهمَّ أدوات النداء التي ذكرها النحويون (يا)، وهي أمُّ الباب، كونها تأتي للنداء الخالص وغيره، وهي التي (تتعين وحدها في نداء اسم الله تعالى)[2].

استعمل الشاعر أداة النداء (يا) ومنحها الصدارة في مواضعَ كثيرةٍ من شعره، وكانت قريبةً إلى نفسه في المناداة، إذ يقول[3]:

يـا مَـن حَـواهُ الـدّينُ في عَـصرِهِ   صَـدراً يَحُـلُّ العلـمُ منـهُ فـؤادْ

إذ نادى الشاعر ممدوحه بـ(يا) التي أفادت معنى التعجّبِ والإكبارِ من ممدوحه، كونه قد حفظ الدين في زمانه، فمدحه بأنّ العلم الذي حواه المُنادى بمنزلة الفؤاد في صدر الإنسان. ومن استعمال الشاعر لأداة النداء (يا) قوله[4]:

يـا أهـلَ طَيّبَـةَ قَلـبي   عـن مَـنهَجِ الـصَّبرِ جَـارَا

---

(1) ينظر: الإيضاح: 1/ 245، وجواهر البلاغة: 88 ـ 89، والبلاغة والتطبيق: 141.

(2) الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام محمد هارون: 137.

(3) ديوانه: 96.

(4) المصدر نفسه: 103.

إذ أفادت (يا) النداء في هذا البيت معنى الاشتياق والحنين، ولبّت الأداة في نفس المنادي هذه المعاني والدلالات، فجرفه شوقُه لزيارة المدينة، وهو ما بيّنه في عجز البيت حينما حَادَ عن التحلّي بالصبر، والذي سوّغ له نفاد صبره عِظَمُ المكان الذي يتشوّقُ له، ممّا تَمَّمَ له المعنى باستعماله (يا) النداء.

ومن مواطن خروج أداة النداء إلى معانٍ مجازيّةٍ، جاءت أداة النداء (يا) لتُفيدَ معنى التحسّر والتوجّع في قوله[1]:

يـا وحشةَ الإسلام من فِرقةٍ	شاغلةٍ أنفُسَها بالسَّفَهْ
قد نبذَت دينَ الهُدى خلفَها	وادَّعتِ الحِكمةَ والفَلسَفَهْ

إذ أوضح الشاعر أنَّ هذه الفرقة المدّعية تعاورت الدين وغيّرته من خلال نبذها دين الحق، حتى أصبح الإسلام في غربةٍ عن أصلهِ، بادّعاء الحكمة والفلسفة لغير ما وُضعت له.

وفي نداءٍ آخرَ يغتبط الشاعر حجيج بيت الله الحرام فوزَهم بالحجّ، ويُهنّئهم بذلك على ما نالوه من رحمةٍ في الدين والدُّنيا، فيقول[2]:

يـا وفودَ اللهِ فُزتُم بالمُنى	فهنيئاً لكُمُ أهلَ مِنَى

ثم ينتقل الشاعر إلى استعمال أداة النداء (أيا) التي وردت مرّةً واحدةً في شعره فيقول[3]:

أيَا ربُّ أهلي في يَديكَ وديعةٌ	وما ضَيّعت صَوناً لَديكَ الوَدائِعُ

إذ نادى ربّه ﷻ متذلّلاً خاضعاً له، ليحفظَ أهلَهُ من كُلِّ مكروه. ولم يَجِد الشاعرُ أولى بالنداء من الله ﷻ في حفظ هذه الوديعة التي شغلت بالَ الشاعر، حتى استوى عنده خطاب النداء مع الدعاء. وقد نوّه ـ باستعمال هذه الأداة ـ إلى عِظَم شأن هذا الأمر في نفسه.

---

(1) ديوانه: 118.

(2) المصدر نفسه: 129.

(3) المصدر نفسه: 116.

ويأتي النداء بحذف الأداة، فيُسقِطُ الشاعر حرفَ النداء، ليعزّز الصلة بينه وبين المنادى، من ذلك قول ابن جبير[1]:

رَبِّ إنْ لم تُـــــــوْتِني سَـــــــعَةً　　فَـــــاطوِ عنّـــــي فَـــــضلَةَ العُمُــــرِ

ولمّا كان نداء الشاعر ـ في هذا الموضع ـ خرج إلى معنى الدعاء، فقد حذف أداة النداء (يا)، ليكون خطابه أشمل في الدعاء وأبلغ. ويكون حذف أداة النداء في موطن الدعاء، (لعدم الإحاطة به عند التوجه إلى الله تعالى، لِغَيْبَتِنا نحنُ عن الإدراك، وحذف حرف النداء، لأنّه أقرب إلينا من أنفُسنا)[2]. وهذا ما ينفي الحاجة إلى استعمال أداة النداء في هذا الموضع.

وبعد هذا فالشاعر استعمل حرف النداء (يا) في أكثر مواطن شعره، فتطابق ورودها لديه مع كثرة استعمالها وتفرّدها بذلك عن بقيّة أحرف النداء.

ث ـ **النهي**: (هو طلب الكفِّ عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام)[3]. ويستدعي من المُخاطب جواباً تتّسع معه مساحةُ البيت الشعري، لِيَضُمَّ الفاظاً أخرى تُسهم في خلق ترابطٍ بينها وبين المعاني التي تُرصدُ لها.

ومن هذا التلاحم بين صيغة النهي والألفاظ وتوازنها مع المعاني يكتمل نسيجُ البيت وتتّضح دلالته.

للنهي صيغةٌ واحدةٌ تتمثّل بالفعل المضارع المقرون بلا الناهية[4].

فمن أمثلة النهي في شعر ابن جبير قوله[5]:

قَـــد أحـــدَثَ النـــاسُ أمـــوراً فَـــلا　　تَعمَـــل بِهـــا إنّـــي امـــرُؤٌ ناصِـــحُ

---

(1) ديوانه: 108.

(2) البرهان في علوم القرآن: 1/ 405.

(3) جواهر البلاغة: 69.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 69.

(5) ديوانه: 95.

إذ قدّم الشاعرُ جملةً إنشائيةً مُؤكّدةً بـ(قد)، وتلاها بنهي وخرج النهي في هذا الموضع من معناه الحقيقيِّ إلى المجازيّ، إذ وظّف الشاعر الأداة (لا) مع الفعل المضارع لبيان معنى النصح والإرشاد، وهو ما يؤكّدُه النصُّ من خلال عبارة (إنّي امرؤٌ ناصحٌ).

ومن استعمالاته الأخرى لهذه الصيغة قوله[1]:

بِـن اللهِ فاسأل كُـلَّ شـيءٍ تُريـدُهُ ... فَمَـا يملكُ الإنسانُ نفعاً ولا ضـرّاً

ولا تتواضـع للـولاةِ فإنّهُـم ... مـن الكِبرِ في حـالٍ تَمـوجُ بِهِـم سَـكرًا

وإيّـاك أن تَرضَـى بتقبيـلِ راحـةٍ ... فقـد قيـل فيهـا إنّهـا السجدةُ الكُـبرى

يمكن القول إنّ الشاعر وظّف هذه المقطوعة لغرض النهي، وما يتبعه من معانٍ مجازيّةٍ تُفهمُ من سياق الكلام. إذ ظهر أسلوب الطلب في البيت الأوّل حين استعمل الشاعر الدعاء بالفعل (فاسأل) بعد لفظ الجلالة، وأتبعه بعطفٍ في البيت الثاني على دلالة معنى البيت الأوّل بالفعل المضارع المسبوق بلا الناهية (لا تتواضع)، الذي دلالته النهي معطوفاً على ما دلالته النهي في فعل الدعاء (اسأل). واستتبع الشاعر هذا الشكل من النهي باسم فعل الأمر (إيّاك) الذي يُفيد التحذير، وبالمقابل جعلنا نستشفُّ أسلوباً في النهي المُركّب، من خلال توالي النهي في كُلِّ بيتٍ من هذه الأبيات الثلاثة بدلالة نهي ظاهرٍ وغير ظاهر. ودلالة النهي جاءت لكراهة التواضع إلى مستوى تقبيل اليد والنصح والإرشاد بعدم القيام بالفعل والمذلّة. والشاعر ينقل لنا فكرهُ ومنهجه في الحياة. وإشارته إلى أنّ تواضعَ الإنسان لا يُفضي به إلى الذلّة والخضوع للولاة.

وفي موضعٍ آخرَ يُوازنُ الشاعر بين دلالة النهي ومعانٍ أخرى تُلمسُ من سياق الكلام وارتباط ذلك بنفسيّة الشاعر، إذ يقول[2]:

لا تغـتـربْ عـن وَطَـنٍ ... واذكُـر تُـصَاريفَ النَّـوَى

أَمَـا تَـرَى الغُـصنَ إذا ... مَـا فَـارَقَ الأصـلَ ذَوَى

---

(1) ديوانه: 102 ـ 103.

(2) المصدر نفسه: 135.

فصيغة النهي هنا جاءت لتدلّ على نهيٍ غير قاطعٍ أو كُلّي. إذ يجعل الشاعر الخطاب للمتلقي في حال الاختيار بين موقفين تطرّق لهما في هذين البيتين، مُنبّهاً إلى ما يواجهه من أقدار أو مصائب قد تُلمُّ به. والشاعر يرصد بقوله هذا ما يواجه الإنسان من فوارق اجتماعيّة وبيئيّة، يَظهرُ أثرُها جَليّاً على نفسه وما حمله من المكان الذي فارقه إلى المكان الذي حَلّ به. وهذا يُحسب للشاعر في مجال دقّة رصده للحاجات التي تعتملُ في نفسه من خلال تجربته العمليّة في السفر والترحال وما واجهه ـ وحيداً ـ من مواقف صعبة.

ج ـ **التمنّي والترجّي**: يُعدّ التمنّي والترجّي من أساليب الطلب التي تُسهمُ في بناء البيت الشعري، فالتمنّي: (هو طلب الشيء المحبوب الذي لا يُرجى، ولا يُتوقّعُ حصوله)[1]. أمّا الترجّي فهو: طلب أمرٍ قريب الحصول[2]. والفرق بينهما أنّ الترجّي لا يكون إلاّ فيما هو ممكن، والتمنّي يدخل فيما هو مستحيل[3].

وللتمنّي والترجّي أدواتٌ مخصوصة، فـ(ليت) الأداة الموضوعة لأسلوب التمنّي، ومن أدوات التمنّي (هل، ولو، ولعل). أمّا (لعلّ) فهي الأداة الموضوعة لأسلوب الترجّي.

فمن استعمال الشاعر لأداة التمنّي (ليت) قوله[4]:

يـا ليـتَ شـعريَ والآمـالُ مُعـوِزةٌ ... وَرُبّمـا أمكنَـت يومـاً لِمُختَلِسِ

استعمل الشاعرُ الأداة (ليت)، لأنه تمنّى على نفسه في صدر البيت، وعزّز هذا التمنّي مترجّياً بـ(رُبّما) وما تلاها. إذ أتاحت للأداة (ليت) معنى التمنّي والترجّي. وهي قدرةٌ يشار إليها لدى الشاعر في الجانب البلاغي، وفيه شكلٌ من أشكال الترجية وتعليل النفس.

ومن مجيء الأداة (لعلّ) لغرضي التمنّي والترجّي في الوقت نفسه[5]:

---

(1) جواهر البلاغة: 86.

(2) ينظر: الأساليب الإنشائية في النحو العربي: 17.

(3) ينظر: البرهان في علوم القرآن: 2/ 323.

(4) ديوانه: 115.

(5) ديوانه: 104.

أقــولُ وآنَســتُ باللَّيـلِ نــارًا   لَعَــلَّ سِـراجَ الهُـدى قَـد أنـارَا

فالشاعر ينقل الصورة الشعرية من الأفق المادي المجسّد بنار الليل إلى أفقٍ روحيٍّ مُشكّل بصيغة (سراج الهدى)، بوصفه قَبَساً روحيّاً يُنيرُ عَتمةَ النفس إلى مكامن الموضع المقدّس وساكنه ﷺ.

ووردت في شعر ابن جبير أدوات أخرى للتمنّي والترجّي ومنها: (عسى)، التي جاءت دلالتها في الأبيات مطابقةً لشخصيّة الشاعر الموسومة بطابعٍ دينيٍّ ووعظيٍّ، كون الأداة تفسح مجالاً في الدلالة لتلبية هذا الرجاء المطلوب الذي يستلزم الصبر لحصوله. من ذلك قوله[1]:

عَسى لحظـةٌ منـكَ لـي في غَـدٍ   تُمَهِّـدُ لـي في الجِنـانِ القَـرَارَا

فالشاعر وظّف الأداة (عسى) في البيت الشعري، لترجّي لحظة الاستهلال المهّدة لدخوله الجنان، من خلال تزكية الرسول ﷺ له برؤياه، وإسباغ النقاء من الخطايا لصاحب الحال.

ومنه قوله[2]:

سِـرْ بنـا يـا حَـادِيَ العِيسِ عَسَى   أنْ نُلاقِـي يَـومَ جَمـعٍ سِـرّنَا

إذ أجاد الشاعر في استعمال التمنّي بـ(عسى) مسبوقةً بنداءٍ للاختيار والتحبّب، ليضمّنَ أن يكون نداؤه محقّقاً لما يتمنّاه، وهذا جزءٌ من أسلوبه المتّبع في قصائده، حينما يرفد نداءَهُ بأدوات التمنّي.

ح ـ **العرض والتحضيض**: أسلوبان من أساليب الطلب، يدخلان في تشكيل البيت ويُسهمان في تعزيز بنائه الشعري، ويفيد معنى العرض والتحضيض: (طلب الشيء، لكنّ الأوّل طلبٌ بحثٍّ، والثاني طلبٌ بلِيْنٍ...)[3]. أمّا الألفاظ الموضوعة لهما فهي: (لولا، ولوما، وهلّا، وألا)[4].

---

(1) المصدر نفسه: 106.

(2) المصدر نفسه: 130.

(3) الإتقان في علوم القرآن، السيوطي: 1/ 442.

(4) المفصّل في صنعة الإعراب، الزمخشري: 431.

فمن صيغة العرض، قول ابن جبير[1]:

ألا ناصِحٌ مُبلِغٌ نُصْحَهُ ... إلى المَلِكِ النّاصِرِ الظّافِرِ

فالشاعر وظّف الأداة (ألا) في عرضٍ يحضُّ فيه الآخرين على تعزيز هذا النصر والظفر، بوصفه عزيزاً حصل وعزّةً تحصل به.

أمّا صيغة التحضيض فمنها قوله[2]:

أمَا في الدّهرِ مُعتَبَرُ ... ففيهِ الصّفْوُ والكَدَرُ

فقد استفتح الشاعر بالأداة (أما) كأسلوب طلبٍ خرج إلى معنى التحضيض بشدّة. إذ إنّ معنى البيت يدلُّ على تقلّب صروف الدهر، وهي تُلزمُ الإنسان أن يتهيّأ لها، وأنّ الشاعرَ قد خَبَرَ هذه الأحوال. ثمّ إنه بنى معاني الأبيات اللاحقة على نوع الطلب في العرض والتحضيض[3]. والشاعر يضع نفسه في موضع من تقلّبت به الحالُ، فأصبح عالماً بخفاياها ومكنوناتها، وهذا ما دفعه لتنبيه المتلقّي على الأخذ من تجربته والاعتبار منها. فاستعمل أسلوب التحضيض، وهو الذي يؤدّي زيادةً في تأكيد المعنى والحثّ عليه[4].

وفي موضع آخر يتقوّى التحضيض حتى يصلَ في بُعدِ دلالته إلى معنى التوبيخ، فيقول[5]:

ألا رُبَّ عِرضِ امرئٍ مُسلِمٍ ... بغيرِ لِسانِكَ لَمْ يُستَبَحْ

لقد أسند الشاعر الأداة (ألا) بـ(رُبَّ) التي منحت المعنى عمقاً آخر، كرّس فيها الدلالة المشخّصة حتى يتّخذ حكماً شرعيّاً في ارتكاب الغيبة ككبيرةٍ من الكبائر. ويؤكّدُ المعنى في البيتين اللذين يليان هذا البيت في العرض والإدانة والتشهير على التوالي[6].

---

(1) ديوانه: 112.

(2) المصدر نفسه: 107.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 107.

(4) ينظر: شرح شذور الذهب، ابن هشام الأنصاري: 399.

(5) المستدرك: 121.

(6) ينظر: المصدر نفسه: 121.

ويرد العرض بألفاظٍ أخرى، منها قوله[1]:

لــولا لــزومُ الــشّرعِ لم نحفَــل بــهِ　　　إذ كــلُّ يــومٍ في ذَراهُ عيــدُ

إذ سخّر الشاعر الأداة (لولا) لحثِّ الآخرين على اعتبار عصر هذا الأمير الممدوح عيداً كبيراً، من غير أن يغفل عمّا أباحه الشرعُ من عيدين شرعيين معروفين للمسلمين، مع العلم أنّ ظاهر المعنى يدلّ على التناقض الظاهر بين الاحتفالين بالعيد الشرعي والعيد الاعتباري تحت ظلِّ هذا الأمير، وذلك من خلال استعمال (لولا) التي تسوّغ وجود عيدٍ مخصوص، و(إذ) التي تجعل أيّام الخليفة كلها أعياداً.

2 ـ الشرط:

يُشكّلُ الشرط دعامةً أساسيّةً وركيزةً مهمّةً في بنية البيت الشعري ودلالته اللغوية، إذ إنّه يُثري النصّ ويزيد من مساحته البنيوية، لِما يتطلّبُ من صيغٍ تتضافرُ داخل النصّ، حتى لا تستغني إحداهُما عن الأخرى. إذ تُسهم في الشرط مرتكزاتٌ ثلاثٌ هي: (أداة الشرط، وفعل الشرط، وجوابه).

يعدُّ الجانب الدلالي (من أبرز ما يميّز أداة الشرط عن غيرها من الأدوات)[2]. فالشرط عقدٌ يستلزمُ من وجود جوابه مسوّغاً له ولأداته، ولا تنصبُّ دلالته على الأداة فحسب، بل على الفعل وجوابه، إذ إنّها تُعدُّ قرينةً تُفيد توجيه الشرط نحو غايته. فأسلوب الشرط هو (تركيبٌ مبنيٌّ على تآلف جُمَلٍ إسناديّةٍ بسيطةٍ مع بعضها أو مع جُملٍ غير إسناديّة بعلاقة مركّبة)[3].

وعمد ابن جبير إلى استعمال أدوات الشرط وتوظيفها في بنائه الشعري، وأكثر من إيراد الأدوات (إذا، وإن، ولو).

---

(1) المستدرك: 122.

(2) الجملة الشرطية عند النحاة العرب، أبو أوس إبراهيم الشمسان: 211.

(3) في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر، دراسة لغوية في شعر السياب ونازك والبياتي: مالك يوسف المطلبي: 64.

فمن استعمال أداة الشرط الأولى (إذا) قوله[1]:

إذا الشعرُ صارَ شِعارَ الفتى ... فتاهيكَ مِن لَقَبٍ شاهِرِ

إذ أتبع الشاعرُ أداة الشرط (إذا) بجملةٍ اسميّةٍ، ليقرّبَ الدلالة من الحقيقة، وذلك من خلال توظيفه الفعل (صارَ) في الماضي، ليقول لنا: إنّ شعره أصبح سمةً بارزةً ولا يحتاج إلى جهدٍ يبذله من أجل شهرته. وقد اقتضى حرف الشرط جواباً له زيادةً على ما يحمله فعلُ الشرط من معنىً يُعزِّزُ مساحة البيت ويُوسّعُ ألفاظه، وهو ما يبتغيه الشاعر في هذا الأسلوب البلاغيّ.

وفي موضع آخر يقول[2]:

إذا بَلَغَ المرءُ أرضَ الحجازِ ... فقد نالَ أفضلَ ما أمّلَهْ

فالشاعر يقطع بحصول ما يتمنّاه باستعماله لأسلوب الشرط الواضح للعيان من خلال الأداة (إذا)، التي تفيد في الأحوال الكثيرة الوقوع. إذ أردفها بفعلٍ ماضٍ هو (بَلَغ)، ليكون الأمرُ حاصلاً لا محالة. لذا فعليه أن يسعى في وصول أرض الحجاز لينال مُراده.

ومنها قوله[3]:

إذا قاموا لَهَا قاموا كُسالى ... عَلى كُرهٍ كأنَّهُمُ نِيَامُ

الأصل في شرط الصلاة أن تكون خاليةً من مُبطلاتها، وإزاء ذلك فإنّ الشاعر هنا جعل شرط قيامهم للصلاة منقوصاً، وظاهره الكسل البادي على المصلّين، ممّا يجعل صلاتهم ليست على ما فُرضت عليه. وقد قوّت أداة الشرط (إذا) دلالة جزاء الشرط (قاموا كسالى)، ورسّخت بُطلان صفة الصلاة عنهم.

وفي موضع آخر يقول[4]:

إذا أنتَ جَاوَبتَ السَّفيهَ مُشاتِماً ... فَمَن يَتَلَقَّ الشَّتمَ بالشَّتمِ أَسفَهُ

---

(1) ديوانه: 113.

(2) المصدر نفسه: 121.

(3) المصدر نفسه: 127.

(4) ديوانه: 132.

إذ عزّزت الأداة (إذا) معنى الشرط من خلال سياقٍ لُغويٍّ مُتّبعٍ في فعل الشرط وجوابه، فيحذّر الشاعر من الردّ على السفيه المشاتم باستعمال هذا الأسلوب. وانتقال الصورة المُكوّنة من فعل الشرط وجوابه إلى صورته المُكوّنة أيضاً من فعل الشرط وجوابه في عجز البيت، يُعمّقُ دلالةَ شرطيّة الصدر بدلالة شرطيّة العجز، ويبدو ذلك من خلال لفظة (مشاتماً) التي تدلّ على حدوث الفعل.

أمّا استعمال الشاعر لأداة الشرط (إنْ) فقد ورد في قوله[1]:

كَـذا شَـهَواتُ المَـرءِ إنْ لَـم تَكُـن لَـهُ ... موافقـــةً عَـــادَت عَلَيهَـــا بِكَلّهَـــا

فأفادت أداة الشرط (إنْ) تأكيد عدم الإيغال بفعل الشهوات والهفوات إن لم تكُن مُنسَجِمةً مع طموحات المرء ورغباته، فعزّز الشرطُ دلالة الحكمة في سبيل النصح والإرشاد، إذ أظهر وجود المطامع والرُغبات، إلاّ أنّه ألزمها بأداة الشرط (إنْ) وفعل الشرط المنفي (تكُنْ)، لذا فإنّ العاقبة غير ذات جدوى لصاحبها سوى التّعَب.

ومنه قوله[2]:

فـلا طافـت بِـيَ الآمـالُ إنْ لَـمْ ... أطُـفْ مـا بـينَ زَمـزمَ والمَقـامِ

ولا طابَـت حيـاةٌ لـي إذا لَـمْ ... أزُرْ في طَـيبةَ خَـيرَ الأنـامِ

إذ اشترطَ الشاعر استنهاض الآمال الدافعة للتطواف بوصفها الأقرب إلى نفسه من خلال جملة (فلا طافت بيَ الآمالُ)، إذ أتبعها بـ(إنْ، ولَمْ) وهما حرفان، الأوّل منهما يفيد التوكيد، والثاني يفيد النفي. وإزاء ذلك مَنحَنا الشاعرُ حالةَ القطع في موقفه المشروط بتحقّق الآمال، حتى يمكن القول بالإحساس بشكلٍ من أشكال العهد على النفس يقتربُ إلى درجة القَسَم. ويمكن ملاحظةُ الفرق بين البيتين من خلال استعمال الشاعر للأداة (إنْ) المصحوبة بـ(لم).

(1) المصدر نفسه: 123.

(2) المصدر نفسه: 129.

وفي البيت الثاني استعمل (إذا) المصحوبة بـ(لم)، ومعلومٌ الفرق بين معاني (إنْ) و (إذا) في البلاغة العربية[1].

ويظهر ذلك واضحاً من خلال توخّيه الفعلين (أطْفَ) و (أزُرْ).

ومن استعمالاته الأخرى لأداة الشرط (إنْ) قوله[2]:

حَتّـى إذا رُفـعَ الحِجَـابُ بَـدَا لَنَـا   مَلِـكٌ وقُـلْ ـ إنْ شـئتَ ـ بَـدرٌ تَمَـامِ

إذ وظّف الشاعرُ الجملة الاعتراضيّة الشرطيّة (إنْ شئت) ـ وهي إلماحةٌ ذكيّةٌ من الشاعر في استعمال (إنْ) الشرطية ـ داخل جملةٍ معترضةٍ يسبقها الفعل (قُلْ)، وهي متبوعةٌ بمقول القول (بَدر تَمَام). وهذا الأسلوب التشويقيُّ يُراد منه الاستئناس برأي المتلقّي، ممّا يسبغ على أسلوب الشاعر رونقاً وجمالاً في استعمال المعاني والألفاظ.

ومنها قوله أيضاً[3]:

وَحاشَـاكَ إنْ لَـمْ تُـزِلْ رَسمَهَـا   فَمَـا لَـكَ في النَّـاسِ مِـن عَـاذِرِ

إذ استنهض الشاعر همّة الممدوح في إزالة ما شخّصه في الأبيات السابقة لهذا البيت، معبّراً عن ذلك بالأداة (إنْ)، وأتبعها بالنفي، وهو بدلالة التوكيد مسبوقاً بـ(حاشاك) التي يَظهَرُ عملها جليّاً في عجز البيت، وهي تنزيهُ الممدوح من عدم إتمام الفعل. وعلى الرغم من كون المعنى الذي تفيده أداة الشرط (إنْ) يدلّ على احتمال وقوع الفعل، وأنّ الفعل المضارع هو الذي يأتي بعدها، إلاّ أنّ الشاعر وثّق العلاقة في البيت الشعري باستعماله للأداة (لم) التي تفيد النفي والجزم والقلب[4]، وبذا يوضّح عمل أداة الشرط (إنْ) ويؤكد معناها.

(1) فالأداة (إذا) تستعمل في الأحوال التي يكثر وقوعها، ويأتي بعدها الفعل الماضي لتأكيد دلالة حدوث الفعل والقطع به. أمّا (إنْ) فتستعمل في الأحوال التي يقلّ وقوعها، ويأتي بعدها الفعل المضارع لاحتمال وقوع الشك فيها. وقد تأتي خلاف ذلك بحسب ما ينبو به سياق الكلام ومقتضى الحال. ينظر: جواهر البلاغة: 138.

(2) المستدرك: 125.

(3) ديوانه: 113.

(4) ينظر: الجنى الداني في حروف المعاني، حسن بن قاسم المرادي: 282.

أمّا استعمال ابن جبير لأداة الشرط (لو) فمنه قوله[1]:

وَلَـم أشـفِ مـن لُقيـاكَ قَلـبي فَلَيْتَنِـي ... لـبرحِ اشـتياقي لـو قَـضَيْتُ بـه نَحبـي

إنَّ المعنى الأساسيَّ الذي يُريد الشاعرُ تأكيده، هو شوقه للقاء ابنه الذي خطفته يد المنون، لكنّ ذلك يستحيل إتيانه. ولّما كان هذا رغبةً في نفس الشاعر، فقد أطلقه على سبيل التمنّي، كونه لا يُرتجى حصوله، وإنّ التركيب الذي استعمله بأداة التمنّي (ليت) أفاد الاستحالة. أمّا (لو) فتُعدّ افتراضاً منفيّاً بحكم الواقع. وبما أنّها وُظّفت للشرط على نطاقٍ ضيّق؛ فقد عزّزها الشاعر بأداة التمنّي (ليت) المخصوصة، وذلك ليبرز الشرط بشكلٍ أوضح.

ومن أمثلتها أيضاً قوله[2]:

سُـكّانُ وادي العقيـقِ شـوقي ... إلـيكُمُ في البِعـادِ زادا

ونَظـرةٌ مِنكـمُ المُنـى لَـو ... أهـديتُموها إلـيَّ زادا

فالشاعر يفترض زيادة شوقه الذي كُرّس في البُعدِ من أهل وادي العقيق[3].

وازداد هذا الشوقُ باستعمالِ أداة الشرط (لو)، التي تُفيد الترجّي، كونه افتراضاً غير مستحيل. إذ إنّ لقاءه بمن يتشوّق لرؤيتهم ممكن الحصول، و(لو) هنا أفادت في الدلالة (لِما كان سيقعُ لوقوعِ غيره)[4].

---

(1) المستدرك: 121.

(2) ديوانه: 97.

(3) وادي العقيق: موضع قرب المدينة، قيل يبعد عنها ميلين أو ثلاثة أميال، وقيل ستة وقيل سبعة. ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي: 4/ 139.

(4) الكتاب: 4/ 224.

3 ـ الفصل والوصل:

(الوصل عطف بعض الجمل على بعض، والفصل تركه)[1]. ويُعدّ هذا الأسلوبُ البلاغيُّ واحداً من أساليب بناء الجملة في البيت الشعري. فالعطف بين جملة وأخرى أو تركه يوثّق العلاقة بين أجزاء النص، بما ينطوي على هذا الترابط أو الانفصال من معنى بلاغيٍّ يؤدي وظيفته في صياغة البيت وبنائه الشعري.

أولى أربابُ البلاغة هذا الأسلوب عنايةً بالغةً في كتبهم، فمنهم من جعل البلاغة معرفة الفصل من الوصل[2]، ومنهم من جعل حِلية البلاغة وجمالها في معرفة مواضع الفصل والوصل[3]. لذلك عُدّ الذي يحيط بمواضعه ودقيق مآخذه ويذلل مسلكه بأنّه قد (أوتي فهم كلام العرب طبعاً سليماً، ورُزق في إدراك أسراره ذوقاً صحيحاً)[4]. وكان الشاعر يتحرّى هذا الغرض البلاغيَّ في نظمه، وسخّره أداةً من أدوات بنائه الشعري.

يأتي (الفصل والوصل) في عدّة مواضع، فمواضع الفصل خمسة[5]، وقد وظّف ابن جبير بعضاً منها في شعره.

من هذه المواضع (كمال الاتصال)، وهو: (أن يكون بين الجملتين اتحادٌ تامٌّ وامتزاجٌ معنويٌّ، حتى كأنّهما أُفرغا في قالبٍ واحد)[6]. وفي هذا الموضع تكون منزلة الجملة الثانية من الأولى إمّا توكيداً، وإمّا بدلاً، وإمّا بياناً[7].

فمن مجيء الجملة الثانية (توكيداً) للأولى قوله[8]:

---

(1) الإيضاح: 1/ 246.

(2) ينظر: البيان والتبيين: 1/ 61.

(3) ينظر: الصناعتين: 438.

(4) الإيضاح: 1/ 246.

(5) ينظر: الإيضاح: 1/ 249، وجواهر البلاغة: 178، والبلاغة والتطبيق: 155 وما بعدها.

(6) جواهر البلاغة: 178.

(7) ينظر: الإيضاح: 1/ 250، وجواهر البلاغة: 179، والبلاغة والتطبيق: 155 وما بعدها.

(8) المستدرك: 125.

شـــــوقاً إلى دار الخلافــــةِ إنّهـــا   دارُ الهُـــــدى ومُعِـــزّ ذي الإســـلامِ

إذ يؤكّد الشاعر في هذا البيت في باب الفصل بـ(إنّ) توكيداً لفظيّاً ومعنويّاً ظهـر واضـحاً وجليّاً من خلال عجز البيت. وكمالُ الاتصال في هذا البيت قوّى شوق الـشاعر إلى دار الخلافـة التي هي موطن الهدى وقبلة المسلمين. ولمّا كان الترابط وثيقاً بين الجملة المؤكّدة (إنّها دارُ الهـدى) والجملة المُؤكِّدة (دارُ الخلافة)، فقد فصل الشاعر بين الجملتين لكمالِ الاتصال بينهما.

ومن مجيء الجملة الثانية (بياناً) للأولى قوله[1]:

زيـادةُ حُـسنِ الـصَّوتِ في الخَلْـقِ زينَـةٌ   يَـروقُ بهـا لَحـنُ القَـريضِ المُحَبَّـرِ

إذ أتى الشاعر بأسلوب الفصل البلاغي (كمال الاتصال) بسبب (اتحاد الجملتين اتحاداً تامّاً وامتزاجاً معنويّاً، بحيث تنـزل الثانيـة مـن الأولى منزلـة نفسها)[2]. فأفـادت الجملـة الثانيـة أسلوب بيان، وأكّدت توكيداً معنويّاً صدر البيت الشعري، وهذا ظاهرٌ من خلال عجز البيت.

ومن كون الجملة الثانية (بدلاً) من الأولى قوله[3]:

شَـهدنا صَـلاةَ العيـدِ في أرضِ غُربـةٍ   بـأحواز مِـصرَ والأحبَّـةُ قَـد بـانوا

أبرزَ الشاعرُ أسلوب الفصل في البيت الشعري باستعمال (البدل) من خلال شبه الجملـة (بأحواز مصر) ووصفها بأنّهـا (أرض غربـة)، لـذلك وجـب الفـصل (لكمـال الاتـصال) بـين التركيبين في الصورة، والدلالة الظاهرة من عبارة (والأحبـة قـد بـانوا) والمرتبطـة دلاليّـاً بـأرض الغربة، فأظهرت البدليّة المكانية بين الجانبين.

ويأتي الفصل بين الجملتين، إن كانت الثانية متعلّقةً بها أو صفةً لها[4]، كما في قوله[5]:

وقَـد اغـتَدَت بِنـا في الـيمِّ جاريـةٌ   سَـوداءُ لا تَـستطيعُ الجَـريَ في يَـبَسِ

---

(1) ديوانه: 109.

(2) جواهر البلاغة: 179.

(3) ديوانه: 131.

(4) ينظر: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي: 159.

(5) ديوانه: 115.

إذ تعيّن كون الجملة الثانية (صفةً) للأولى. فاستعمل صفة السواد للجارية التي هي السفينة، وقد أفرد الشاعر للسفينة صفة الجريان على الماء، ممّا يجعل الفصل في هذا الموضع بلاغياً. وسوّغ هذا الفصل اقتصارُ جريان السفينة على الماء، فلا يُمكن أن تُرى في غير هذا الموضع.

ومن مواضع الفصل (كمال الانقطاع)، وهو: (أن يكون بين الجملتين تباينٌ تامٌّ، بدون إيهام خلاف المراد)[1]. وقد تختلف الجملتان خبراً وإنشاءً، لفظاً ومعنىً، أو تتفقان من غير جامع يجمعهما[2]. من ذلك قول ابن جبير مادحاً الأمير منصور ومعرضاً بابن رشد[3]:

اطلَعَكَ اللهُ سِرَّ قَومٍ   شَقُّوا العَصَا بالنِّفَاقِ شَقَّا

استهلّ الشاعرُ القولَ بجملةٍ إنشائيّةٍ دعائيّةٍ في صدر البيت، وهي متضمّنةٌ لفعل أمرٍ يفيد إكرام الممدوح، ممّا يجعل (كمال الانقطاع) أسلوباً بلاغياً مُسهماً في بناء البيت وصياغته.

أمّا الجملة الثانية فهي خبريّة عرّض فيها بابن رشد وجماعته، وجعلها كذلك ليقرّر في الأولى حقيقة المدح، ويُظهر في الثانية طبيعة النّفاق مكرّساً ذلك في تباين الفرق بين الخبر والإنشاء، وعلامة كلٍّ منهما بالدلالة التي ظهرت فيه.

ومن مواضع الفصل الأخرى (شبه كمال الاتصال)، وهو: (أن تكون الجملة الثانية جواباً عن سؤالٍ يُفهم من الجملة الأولى، فتنزلُ منزلته)[4]. من ذلك قوله[5]:

واهوى الزيارةَ مِمَّن أحِبْ   لأعتقِدَ الفَضلَ للزائِرِ

يُستشفُ من صدر البيت أنّ الشاعر سأل عن حُبّه لزيارة الحبيب، وأفصح هذا السؤال في عجز البيت، لوقوعه جواباً عن سؤال يُفهمُ من الجملة الأولى مؤكّداً بلام التوكيد، وذلك (كون

(1) جواهر البلاغة: 178.
(2) ينظر: الإيضاح: 1/ 249 ـ 250.
(3) ديوانه: 119.
(4) البلاغة والتطبيق: 158.
(5) ديوانه: 110.

الجملة الثانية قويّة الارتباط بالأولى، لوقوعها جواباً عن سؤالٍ يُفهم من الجملة الأولى، فتفصلُ عنها كما يُفصل الجوابُ عن السؤال)[1].

أمّا (الوصل) فهو: (عطفُ جملةٍ على أخرى بالواو)[2]. ويأتي في عدّة مواضع، منها: اتّحاد الجملتين في الخبرية والإنشائية، لفظاً ومعنى[3].

ومن خلال هذا الترابط تظهرُ دلالة البيت ويتّضح معناه بأحسن وجه. من ذلك قول ابن جبير[4]:

سَقَى اللهُ بابَ الطَّاقِ صوبَ غَمامَةٍ ... وَرَدَّ إلى الأوطانِ كُلَّ غَريبِ

إذ وصل الشاعر بين جملتين إنشائيّتين طلبيّتين تخصّان الدعاء، متذكّراً في الأولى ـ وهو في العراق ـ موطنه (باب الطاق) من خلال الغمامة أو كأنّما هو الزائر. وممّا يؤكّد ذلك استعماله للوصل في عجز البيت، فأورد ما فحواهُ عودةُ كُلّ غريبٍ إلى وطنه وهو واحدٌ منهم. وانتاب الشاعرَ شعورٌ خفيٌّ بالغربة، وتجسّد ذلك من خلال الألفاظ التي استعملها في الشطر الأول بقرين (الغمامة)، التي دعا اللهَ أن تسقيَ (باب الطاق). وأتمّ دُعاءه بعودة الغريب إلى وطنه، ليرى هذا الغريب ـ الذي هو الشاعر نفسه ـ تحقّق السُّقيا والعودة إلى الوطن.

ومن اتفاق الجملتين في الخبرية قوله[5]:

بِسبتةَ لي سَكَنٌ في الثَّرى ... وخِلٌّ كَريمٌ إليها أتى

فلو أستطيعُ ركبتُ الهوا ... فزُرتُ بها الحيَّ والميّتا

فالشاعر ربط بين جملتين خبريّتين تقريريّتين، جمع فيهما بين موضع قبر زوجته وزيارة والدها لقبرها، وهذا ظاهرٌ في استعمال حرف الوصل (الواو)، وعودة الفعل (أتى) إلى موطن

(1) جواهر البلاغة: 180.
(2) المصدر نفسه: 172.
(3) المصدر نفسه: 172.
(4) ديوانه: 94.
(5) ديوانه: 94.

القبر. وأفادت (الفاء) السبيل لانتقال الشاعر إلى (سبتة)، لِما يتمنّى أن يرى فيها (الحيُّ والميت). ثم وصل الشاعر بحرف (الفاء) الذي يفيد الترتيب مع التعقيب في الزيارة. ويمكن أن نستقرىء في هذين البيتين أنّ للشاعر أسبقيات كُرِّست من خلال ترتيب الألفاظ ومعانيها ودلالاتها، ذاكراً الموطن والزوجة والخِلّ، وباحثاً عن سبيلٍ للقاء بهم، حتى اتسع خيال الشاعر لركوب الهواء، ليلتقي بهؤلاء جميعاً، مُرتِّباً أولويّة زيارة الحيِّ قبل الميت، وهذا ما يفيده حرف (الفاء).

وقد ينوّع الشاعر في توظيف أسلوب الوصل في بنائه الشعري، ليعزّز تماسك أبياته وترابطها، من ذلك قوله[1]:

وَيَومُ تَصوغُ الشمسُ حُلياً بِحُسنِهِ   تُفَضِّضُهُ طَوراً وَطَوراً تُذَهِّبُ

إذ استعمل التشريك بين صفتين توصيفيّتين بحُلي الذهب والفضة، فجعل الشمس صائغاً من حسن الممدوح. وتمّ الوصلُ بالواو، ليؤكّد فيه الشاعر على منزلة الممدوح الأثيرة إلى نفسه في أسبقيّتها على الشمس، لِمَا تمنحه من منزلةٍ في الاختيار. ومن مواضع الوصل الأخرى في شعره، قوله مادحاً[2]:

وَدَنا الجميعُ لِلَثمِ راحَتِهِ التي   هِيَ مَعدِنُ الأرزاقِ والأقسامِ

إذ أبرز الحظوة للممدوح من خلال تقبيل راحته، التي وصفها بأنّها مصدر الرزق وتقسيمه. لذلك استعمل الوصل لارتباط الأرزاق بتقسيماتها ارتباطاً عقليّاً وشرعيّاً، فربط بين الصفتين (بالواو) للتشريك بينهما، كون الأقسام جزء من الأرزاق. وهذا التشريك والارتباط بين الصفتين يخلق تماسكاً وتلاحماً في بنية النص وتركيبه اللغوي، وبالمقابل فهو يقود إلى ترسيخ المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي، وهو غاية الشاعر في نظمه وتوظيفه لهذا الفنِّ البلاغيِّ.

---

(1) المستدرك: 119.

(2) المصدر نفسه: 125.

4 ـ الاقتباس والتضمين:

دأب معظم علماء البديع على الجمع بين هذين المصطلحين في التقسيمات البلاغية ولم يفرقوا بينهما، إلاّ أنّ منهم من ميّز بين المصطلحين، وحاول الفصل في ذلك، ورأى أنّه لابدّ من التفريق بين المصطلحين دفعاً للالتباس بينهما[1].

فالاقتباس هو: (أن يُضَمَّنَ الكلامُ شيئاً من القرآن والحديث، ولا يُنَبَّهُ عليه للعلم به)[2].

أمّا التضمين فهو: (أن يُضَمَّنَ الشعرُ شيئاً من شعر الغير، مع التنبيه عليه، إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء)[3].

ويُسهمُ الاقتباس والتضمين في توظيف لبناتٍ لغويّةٍ وبلاغيّةٍ ضمن سياقٍ مخصوص. فهما يؤسّسان لمرجعيةٍ اكتسبت شرعيّتها من الآيات القرآنية والأحاديث النبويّة الشريفة والأمثال السائرة. وقد ترد ألوان أخرى للاقتباس والتضمين من علومٍ وفنونٍ متنوّعة، مثل: علم الأصول، والفقه، والمنطق، والنحو، والعروض، والحساب، والخطّ، وما شاكلها[4].

والاقتباس والتضمين يدعمان الجوّ الشعري ويُعزّزان المعنى، وإذا تطابقا مع منهج القصيدة وتطوّرها الدلالي والنغمي، فإنّ ذلك يُفضي إلى تحقيق وحدة النصّ وتكامل بنائه الشعري.

أدرك ابن جبير ما لهذا الغرض البلاغيّ من سمةٍ تشدُّ نسيج البيت وتسبك ألفاظه، فأخذ ينهل من معين القرآن والأحاديث النبوية الشريفة، إذ إنّها (تزيد الكلام قوّة وبلاغةً، كما تضفي حسناً وجمالاً، إذ تبدو وسطه كالضياء اللامع، والنور المشرق... والمتكلم عندما يقتبس يبني كلامه على الالتئام والتلاحم، وبهذا يبدو كلامه قويّاً بليغاً...)[5].

(1) ينظر: البلاغة والتطبيق: 461.

(2) حسن التوسل إلى صناعة الترسل: 323.

(3) الإيضاح: 2/ 580.

(4) ينظر: خزانة الأدب: 2/ 473، ومعاهد التنصيص: 4/ 149.

(5) علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، د.بسيوني عبد الفتاح فيّود: 268.

وأكثر ابن جبير من استعمال هذا الغرض البلاغي، حتى غدا سمةً بارزةً لديه، مّما يؤكّد عمق ثقافته الإسلامية التي وظّفها خير توظيفٍ في ثنايا شعره[1].

فمن مواضع الاقتباس من آي القرآن الكريم قوله[2]:

هَبْ لِيَ مَا قَدْ عَلِمْتَ مِنِّي   يَا عَالِمَ الغَيْبِ والشَّهَادَة

فقد وُفِّق الشاعر في اقتباسه من الآية الكريمة ﴿ ثُمَّ تُرَدُّونَ إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلْغَيْبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ ﴾ [3]. إذ ذكر في صدر البيت عبارة (ما قد علمت منّي)، وهو متطلّبُ سياقِ لاقتباس الآية القرآنية، فالذي يخفى على الناس هو جليٌّ ظاهرٌ في العلم اللدنّي المخصوص بـ(عالِم الغيبِ والشهادة)، وخصّ الشاعر لفظة (عالم الغيب والشهادة)، لأنّه خطابٌ شخصيٌّ يبيّن ما لدى الشاعر من أمرٍ يعلمُه هو ولا يعلمُه أحدٌ غيره سوى عالم الغيب والشهادة ﷻ.

ومنه قوله[4]:

هُمُ أهلُ بيتٍ أُذهِبَ الرجسُ عَنهُمُ   وأطلَعَهُم أُفقَ الهُدى الحُمَّ أَزهَرَا

ففي هذا البيت لَمح الشاعر في اقتباسه من القرآن الكريم تلميحاً تُستشفُّ منه الآية الكريمة ﴿ إِنَّمَا يُرِيدُ ٱللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ ٱلرِّجْسَ أَهْلَ ٱلْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا ﴾ [5]. وأقرّ الشاعر حقيقة فضل أهل البيت، وأنّ الله تولى إذهاب الرجس عنهم، لذلك قدّم أهل البيت لامتلاكهم أهليّة هذا الوصف، وماداموا كذلك فهم أولى من غيرهم بذهاب الرجس، وشرطُ الأهلية ذهاب الرجس.

---

(1) تجدر الإشارة إلى أنّ الدكتور (منجد مصطفى بهجت) محقق الديوان ذكر كثيراً من مواضع الاقتباس والتضمين في شعر ابن جبير، وأشار إلى مضانّها ومصادرها في أماكنها المختلفة.

(2) ديوانه: 96.

(3) التوبة: 94.

(4) ديوانه: 96.

(5) الأحزاب: 33.

وفي مواضع أخرى أفاد الشاعر من اقتباس آي القرآن لتأكيد معنيين متضمّنين لهذا الاقتباس، وهُما إحالةُ المتلقّي إلى معنىً معيّنٍ من الآية، زيادةً على مرجعيّة الآية الأصليّة بنصّها الكامل من القرآن الكريم. من ذلك قوله[1]:

وتَذكَّر قَولَ الإلهِ تَعالَى: ﴿ إِنَّ قَـٰرُونَ كَانَ مِن قَوْمِ مُوسَىٰ ﴾ .

إذ نبّه الشاعر في هذا البيت إلى قوله تعالى: ﴿ إِنَّ قَـٰرُونَ كَانَ مِن قَوْمِ مُوسَىٰ فَبَغَىٰ عَلَيْهِمْ ﴾ [2]، وهو بقوله هذا يحذّر كلّ باغٍ ويدعوه أن يعتبر من هذا الاستشهاد القرآني، وذلك أنّ قارون كان علامةً للبغي والتكبّر، وأنّ النبيّ موسى ﷺ هو الناصح له، حتى يكون هذا القول عبرةً للمخصوص بالخطاب.

وله أيضاً[3]:

واصمتْ إذا مَا سَمِعتَ لَغواً ولا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكْ

إذ اقتبس الشاعر نصّاً قرآنياً بعينه من دون تغيير، ووظّفه في عجز البيت مستمدّاً ذلك من قوله تعالى: ﴿ لَا تُحَرِّكْ بِهِۦ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِۦٓ ﴿١٦﴾ إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُۥ وَقُرْءَانَهُۥ ﴿١٧﴾ ﴾ [4]، وقد أراد أن يؤكّد أنّ المسلم الحقيقي هو من يتنزّه عن اللغو، وهذا هو الغرض من اقتباسه حين ذكر في صدر البيت أنّ السكوت خير من اللغو. وبهذا الاقتباس يعزّز الشاعر قوله ويدعمه، فيضفي عليه صفةً شرعيةً مستمدّةً من كتاب الله تعالى، وهو القول الفصل في التشريع.

نوّع الشاعر من موارده التي يقتبس منها. فإلى جانب آي القرآن الكريم، أخذ الشاعر ينهل من الأحاديث النبويّة الشريفة، ليزيد من رونق أبياته ويرفدها بما يحلّي ألفاظها. وهذا ما أكسب أبياته تدفّقاً في المعاني، واستكمالاً للوحدة البنائية المتمثلة بأسلوب الاقتباس. ففي قوله[5]:

---

(1) ديوانه: 114.
(2) القصص: 76.
(3) المستدرك: 124.
(4) القيامة: 16، 17.
(5) ديوانه: 93.

خليفةُ اللهِ دُمْ للدِّينِ تحرُسُهُ ... مِنَ العِدَى وتَقِيهِ شَرَّ كُلِّ فِئَهْ

فاللهُ يَجعَلُ عَدلاً مِنْ خَلائِقِهِ ... مُطَهِّراً دِينَهُ في رأسِ كُلِّ مِئَهْ

يوظّف الشاعر حديثاً للنبيّ ﷺ في شعره. وأراد من ذلك استنهاض همّة الممدوح من جهة، وتحقيق نبوّة النبي ﷺ في ظهور هذا الممدوح، الذي تمنّى أن يكون هو من يجسد هذه النبوّة من جهةٍ أخرى، وأن يكون الإمام العادل للمسلمين. ونصُّ الحديث قوله ﷺ: ((إنّ الله يبعث لهذه الأمّة على رأس كلّ مائة سنةٍ من يجدّد لها دينها))[1]. وقد عدل الشاعر عن لفظة (مجدّداً) إلى لفظة (مطهّراً)، كون العصر الذي عاشه مليئاً بالفتن والآراء التي تخالف شرع الله، ولم يأخذ الحديث نصّاً بلفظه، إنّما أخذه بمعناه.

ومنه قوله أيضاً[2]:

طَالَ شَوقي إلى بِقَاعٍ ثَلاثٍ ... لا تُشَدُّ الرِحالُ إلاّ إليها

إذ صرّح الشاعر في بيته الشعري هذا بشوقه الجارف إلى المواطن الثلاثة المقدسة لدى المسلمين. وعزّز من قوّة كلامه ذكر الحديث الشريف ((لا تُشَدُّ الرحال إلاّ إلى ثلاثة مساجد، المسجد الحرام، ومسجدي هذا، والمسجد الأقصى))[3]، مُقتبساً ومقتصراً على عبارة (لا تُشَدُّ الرحال إلاّ إليها) لضرورة القافية، وأنّ الحديث معروفٌ سلفاً. ويدلّ هذا الاقتباس وغيره على قدرة الشاعر وتمكّنه من العلوم الأخرى واطّلاعه عليها، ومبيّناً جانباً دينيّاً وثقافيّاً يحاول بسطه للسامعين.

وله أيضاً[4]:

صُنِ العَقلَ عَن لَحظَةٍ في هَوَىً ... فَإنَّ البَصيرةَ طَوعُ البَصَرْ

(1) سنن أبي داود، سليمان بن الأشعث أبو داوود الأزدي: 2/ 512.

(2) ديوانه: 134.

(3) صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري: 1/ 398.

(4) ديوانه: 101.

وَغُــضُّ الجُفُــونْ عَلَـــى عِــفَّةٍ   فَـــإِنَّ زِنَــــاءَ العُــــيونِ النَّظَـــرْ

فالشاعر يقتبس الحديث النبويّ الشريف اقتباساً جيلاً ينسجم مع الغرض الذي تطرّق إليه في البيت الأول من هذه التتمة، حتّى جعله مسك ختام لقوله في الشطر الأوّل من البيت الثاني بوصفه تحصيلاً لعملٍ يقوم به الإنسان. وبذا يستوفي الدلالة الإرشاديّة والوعظيّة لما يجب على المسلم أن يلتزم به من غضّ البصر في إشارةٍ للآية الكريمة ﴿قُل لِّلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ وَيَحْفَظُوا فُرُوجَهُمْ ذَٰلِكَ أَزْكَىٰ لَهُمْ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا يَصْنَعُونَ﴾[1]، متبوعةً بالحديث الشريف ((إنّ الله كتب على ابن آدم حظّه من الزنا أدرك لا محالة، فزنا العينين النظر...))[2]. وهي من سمات ثقافة الشاعر الإسلامية، التي كان يلتزم بها، وكانت واضحةً في شعره، ويتمنّى على الآخرين الالتزام بها. وهو أسلوبٌ جيلٌ يَكمُن في تلك المزاوجة بين الاقتباس من القرآن الكريم والسنّة النبوية الشريفة.

إلى جانب ما اقتبسه الشاعر من آي القرآن الكريم والسنّة النبويّة الشريفة، نراه يُضمّن شعره بعضاً من أمثال العرب، وهو ما يقوّي لغة الشاعر، ويعزّز من سبك ألفاظها من خلال ما تحمله الأمثال من حكمةٍ أو موعظة تشدّ نسيج البيت وتُحلّي معانيه.

فمن أنواع التضمين ما يسمّى بـ(العقد) وهو: (أن يُنظَمَ نثرٌ لا على طريق الاقتباس)[3]. فإذا كان العقد من القرآن الكريم والحديث الشريف فعلى الشاعر أن يغيّر في ألفاظهما تغييراً كثيراً، أو يُشير إلى أنّه منهما وإلاّ كان اقتباساً[4]. ويأتي العقد في أقوال الصحابة والأمثال وما شاكلها من جيّد الكلام. من ذلك قول ابن جبير يهجو الفلاسفة[5]:

بِـــالمَنطِقِ اشــــتَغَلوا فقيــــلَ حَقيقَـــةً   (إنَّ الـــــبَلاءَ مُوَكَّـــــلٌ بِـــــالمَنطِقِ)

---

(1) النور: 30.

(2) سنن أبي داود: 1/ 653.

(3) الإيضاح: 1/ 584.

(4) ينظر: علم البديع: 271.

(5) ديوانه: 120.

إذ وظّف الشاعر قول الخليفة أبي بكر الصديق ﷺ: (إنّ لكلِّ طامّة طامّة وإنّ البلاء مُوكّلٌ بالمنطق)[1] في شعره، وذلك في الردّ على الذين أوغلوا بالانهماك في علم المنطق وتركوا عقيدة المسلم. فَضمّن كلام الخليفة الذي يُحذّر من عاقبة زلات اللسان وما تجرُّه على المسلم، كون المنطق اشتغالاً بالكلام، وليس تأكيداً لعقيدةٍ أو إيمان.

وفي موضع آخر يقول[2]:

وتُبْ قبلَ عضِّ بَنانِ الأسى (ومِن قبلِ قَرعِكَ سِنَّ النّدَمْ)

فالشاعر ضَمّن عجز بيته من المثل السائر (قَرَعَ سِنَّ النَّدَم)[3]. إذ صدّره بشبه جملةٍ ظرفيّةٍ تدلّ على فوات الأوان لِمَن لَم يَتُبْ ممّا ارتكبه من خطايا. وكان ابن جبير موفّقاً في تضمينه حين أعطى بُعداً زمانيّاً للمثل الذي نقله من التعبير الحِكَمي إلى التعبير الخطابي البلاغي.

وله أيضاً[4]:

فَسَلْنِي عَن تَقَلُّبِهِ (فَعِندَ جُهَيْنَةَ الخَبَرُ)

إذ ذكر في هذا البيت المثل المشهور (وعند جُهينة الخبر اليقين)[5]. والشاعر أورد المثل مجزوءاً لالتزامه بالقافية، ولأنّه حاضر في ذهن المتلقّي، إلاّ أنّه خصّ به نفسه، وهذا ما يؤكّده صدر البيت بقوله: (فسلني عن تقلّبه). فالشاعر يضع نفسه موضع من خَبَرَ الدّهر والأيام وتعلّم منها ما أهّله أن يكون محطّ سؤالٍ لمن لم يَذُق صروف الدهر ونوائبه.

---

(1) مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني: 1/ 17 ـ 18، وورد هذا القول منسوباً إلى النبيّ ﷺ. ينظر: لباب الآداب، أسامة بن منقذ: 332.

(2) ديوانه: 125.

(3) المستقصى في أمثال العرب، الزمخشري: 2/ 196.

(4) ديوانه: 107.

(5) مجمع الأمثال: 2/ 3.

ثانياً: (الخبر):

يُمكن أن نُعرِّفَ الخبر بأنّه: الكلام الذي (يدخله الصدق والكذب)[1]. ويخرج من هذا القول كلُّ كلامٍ واجب الصدق كأخبار الله تعالى وأخبار رسله والمسلّمات من الأمور، ويخرج من ذلك أيضاً كلّ ما هو واجب الكذب كمدّعي النبوّة ومخالفات الحقائق العلمية الثابتة وغيرها[2]. وأتمّ البلاغيون تعريف الخبر بقولهم: هو (كلُّ كلامٍ يحتملُ الصدق والكذب لذاته، وهذا التعريف يصدق على كلّ كلامٍ يؤخذ من غير النظر إلى قائله...)[3].

والذي يهمّنا من دراسة الخبر ما يتّصل بركني جملته (المسند والمسند إليه)، وما يكتنفهما من القرائن والدلالات، وحالهما من جهة تقديم أحدهما على الآخر أو تأخيره، أو ذكره وحذفه وغير ذلك ممّا سنذكره تباعاً من صور تركيب الجملة وأحوالها الإسنادية التي وقفنا عليها في شعر ابن جبير.

1 ـ التقديم والتأخير:

يشغل هذا الفن البلاغي حيّزاً كبيراً في كتب البلاغة، وقد أولاه البلاغيون عنايةً فائقةً، لِمَا فيه من دلالةٍ واضحةٍ على اتّساع اللغة وشاهدٍ على ما يسبغه هذا الفنّ من لمحاتٍ فنيةٍ وأسرارٍ دقيقةٍ تزيد الشاعر قوّةً في تركيب الألفاظ وبنيتها الشعرية.

يُعدّ الإمام عبد القاهر الجرجاني أفضل أرباب البلاغة ممّن عرض لهذا الفن وبيّن دوره في بناء الجملة الشعرية من جهة المبنى والمعنى. إذ يقول فيه (هو بابٌ كثير الفوائد جمّ المحاسن واسع التصرّف بعيد الغاية. لا يزال يفترّ لك عن بديعة ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقُك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكانٍ إلى مكان)[4].

---

(1) أدب الكاتب، ابن قتيبة: 4.

(2) ينظر: جواهر البلاغة: 45، وعلوم البلاغة: 43، والبلاغة فنونها وأفنانها: 62.

(3) البلاغة والتطبيق: 106.

(4) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: 96.

ويأتي التقديم والتأخير في الجملة الاسمية والفعلية أو عن طريق الفصل بين المسند والمسند إليه، وما إلى ذلك من صيغ تُسهم في إحكام نسج البيت وصياغته الشعرية. لذلك (فتقديم جزءٍ من الكلام أو تأخيره لا يَرِدُ اعتباطاً في نظم الكلام وتأليفه، وإنما يكون عملاً مقصود يقتضيه غرض بلاغي أو داعٍ من دواعيها)[1].

ومن أنواع التقديم والتأخير ما يأتي في تركيب الجملة الفعلية. من ذلك قول ابن جبير[2]:

حُظُوظُ الفتى من شَقوةٍ وَسَعَادةٍ   جَرَت بقضاءٍ لا سبيلَ لِرَدِّهِ

فالذي عهدناه في اللغة هو تقديم العامل على معموله، إلاّ أنّ شاعرنا أظهر سمات أسلوبه الشعري من خلال أسلوب التقديم والتأخير، وما يؤكّد ذلك هذا البيت الشعري. إذ أخّر الفعل على فاعله كون العقيدة الإسلامية توصي بالتسليم بقدر الله خيره وشره، وهو ظاهرٌ من خلال لفظتي (شقوةٍ و سعادةٍ) ممّا يدلّ على تقوى الشاعر وزهده.

وفي موضع آخر يؤخّر الشاعرُ الفاعلَ على فعله. من ذلك قوله[3]:

أطلّت على أفقِكَ الزّاهِرِ   سعودٌ من الفَلَكِ الدّائِرِ

إذ أخّر الشاعر لفظة (سعود) ـ وهي الفاعل ـ لغرض التشويق والتلهّف لمعرفة ما سيطلُّ على الأفق الزاهر، وأنّ المتقدّم على الفاعل (أطلّت) ـ وهو الفعل ـ يوحي بالغرابة وعدم الوضوح. وهو أسلوبٌ توخّى فيه الشاعر تزيين شعره وترصيعه بأغراضٍ بلاغية دأبت العربُ على طرقها.

ومن مواضع التقديم والتأخير، تقديم الصفة على موصوفها، من ذلك قوله[4]:

يَا خَيرَ مَولىً دعاهُ عَبدٌ   أَمعَنَ في الباطلِ اجتهادَهْ

---

(1) علم المعاني، د.عبد العزيز عتيق: 116.

(2) ديوانه: 100.

(3) المصدر نفسه: 110.

(4) ديوانه: 96.

إذ قدّم الشاعر الصفة (خير مولى) لأنّ المنادى محطّ الاحترام والتقدير المتضمّن صفة التفرّد والتميّز بأنّه صاحب الخير أو مولاه. وبذا تكون (خيرَ مَولى) عبارةً اسميّةً تفيد إيحاءاتها الدلالية؛ البركة والتبرّك بمدلول الخير، وهذا ما أوجب تقديم الصفة على الموصوف.

ويأتي التقديم والتأخير في تركيب الجملة الاسمية، كما في قوله يطلب إجازة لرواية الحديث[1]:

في رُقعةٍ كالصُّبحِ أهدى لَها ... يَدُ المَعالي مِسكَ لَيلِ المِدادْ

فتقديم الجار والمجرور (في رُقعةٍ) أفاد تخصيص الموضع، ليجعل الدلالة مقتصرةً عليه، وهو أسلوبٌ فيه جودةٌ في الصياغة وتناسقٌ في الموسيقى الشعرية. إذ قدّم (رقعة الإجازة) كونها الغاية التي يرمي الشاعر الوصول إليها، وأنّها البشرى التي تُدخل المسرّة على قلبه.

وفي مواضع أخرى يتقدّم الجار والمجرور في ترتيب ألفاظ البيت وسياقه اللغوي، وهذا التقديم يخرج لعدّة أغراضٍ تُفهم من سياق الكلام وأحوال الخطاب. فمنها ما يفيد العظمة والاهتمام، ومنها لإرادة التبكيت والتعجيب والتبرّك وتعجيل المسرّة أو المساءة، ومنها الاختصاص وما شاكلها من أغراضٍ أخرى[2].

---

(1) المصدر نفسه: 96.

(2) ينظر: علوم البلاغة: 93، والبلاغة فنونها وأفنانها: 178 ـ 179، والبلاغة والتطبيق: 147 ـ 148.

في قول ابن جبير[1]:

إلى الله أشكو ما تُكِنُّ الجَوانِحُ   تَقَاطَعَت الأرحامُ حتى الجَوارِحُ

تقدّم الجار والمجرور (إلى الله) على لفظة (أشكو) التي لها الصدارة في الكلام في هذا الموضع، لأنّ المخاطب عظيم الشأن وهو الله ﷻ وأنّ بثّ الشكوى مخصوصةٌ بالله وليس بغيره. فأظهر الشاعر ذلك جليّاً ووجّه ذهن المتلقي إلى شبه جملة (إلى الله). وأفاد هذا التقديم معنى الاختصاص للتّعجيل في تفريج الهمِّ والكَرب.

ومن مواضع التقديم والتأخير، تقديم جواب الشرط على جملة الشرط. من ذلك قوله[2]:

شِيمْ لَنا البرقَ إذا لاحَ وَقُلْ   جَمَعَ اللهُ بِجَمعِ شَمْلَنا

فجواب الشرط يمكن أن يُقدَّمَ في الكلام إذا كان فعلُ الشرطِ ماضياً[3].

فالشاعر قدّم الجملة الفعلية (شِمْ لَنَا البَرق) على أداة الشرط وفعل الشرط (إذا لاحَ) كونه يتوسَّمُ بالبرق خيراً ويستعجل ظهوره قبل أوانه، والغرض من ذلك تعجيل المسرة لارتباط الدلالة بلمّ الشمل. وقد أدرك الشاعر سرعة الضّوء في البرق حتى جعلها قرينةً للمّ الشمل.

2 ـ الحذف:

لعلّ أجمل ما قيل عن هذا الفنّ، وما فيه من سرٍّ وإبداعٍ هو قول الجرجاني: إنّه (بابٌ دقيق المسلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصحَ من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيدُ للإفادة، وتجدُكَ أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكونُ بياناً إذا لم تُبن)[4].

(1) ديوانه: 95.

(2) ديوانه: 130.

(3) ينظر: الجملة الشرطية عند النحاة العرب: 306.

(4) دلائل الإعجاز: 121.

فتركيب الجملة يشتمل على ركنين أساسيين هما: (المسند، والمسند إليه). فإذا حُذف أحدهما فلا بُدَّ أن يكون ذلك لتحقيق غاية، أو إفادة معنى يسعى الشاعر لإظهاره، والدلالة على ما فيه من غرضٍ بلاغيٍّ ومنحىً فنّي. لذلك فالحذف (من أدقّ موضوعات البلاغة مسلكاً وأدعاها لإعمال الفكر)[1].

وكان شاعرنا ـ كغيره من الشعراء ـ يعمد إلى هذا الفن ويقصده في مواطنَ كثيرةٍ من شعره، ليضفي إليه لوناً من ألوان الإيجاز وتكثيف اللغة وتراكيبها.

مع ما للحذف من خصائص وميّزات في الكلام؛ فقد كان البلاغيون يضعون شروطاً للحذف وتقييد استعماله بعدّة ضوابط، حتى يكون التعبير به أدق، والدلالة أعمُّ وأشمل.

فالحذف لا يَرِدُ اعتباطاً من الناظم، بل يأتي على وفق سياقاتٍ وقرائنَ لُغويّةٍ معلومة. فمن شروطه (أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف وإلاّ كان تعميةً والغازاً، ومن شرط حسنه أنّه متى ما أُظهِرَ المحذوفُ، زالَ ما كان في الكلام من البهجةِ والطُّلاوة)[2].

فمن مواضع حذف المسند من الجملة الفعلية قول ابن جبير[3]:

حَنيناً إلى أحمدَ المُصطفَى ... وَشوقاً يَهيجُ الضُّلوعَ استِعَارَا

فالشاعر أورد حذف المسند في هذا البيت، لِيُظهِرَ فيه تكثيفاً وإيجازاً له من الدلالة والبيان ما يفوق الذكر، كونه لم يؤكّد على طرفي الجملة من مسندٍ ومسندٍ إليه، وهما حريّان بذلك، كونهما مشتقّان بعضهما من بعض، والتقدير فيه: (أحنّ حنيناً وشوقاً). وهو أسلوبٌ فيه تأدّبٌ بالحوار، ولاسيّما أنّ المخاطَب هو رسول الله ﷺ. إذ جعل من المصادر صفاتٍ تُلازم الممدوح، فكأنّه هو الحاني والمشتاق.

---

(1) البلاغة فنونها وأفنانها: 195.

(2) علوم البلاغة: 82.

(3) ديوانه: 104.

وله أيضاً[1]:

ومَــن قــد خــالَفَ الــسَّلَفَ ابتــداعاً ... أتنفعُـــــهُ الـــــصَّلاةُ أو الـــــصِّيامُ

في هذا الموضع حـذف الـشاعر (المسند) مـن الجملـة الفعليـة، وتقـدير الكـلام (أينفعُـه الصِّيام) كونه جاء بهذه الصيغة للردّ على المخاطَب بكلامٍ وجيزٍ ليس فيه إطالـة، ولازمـه ضـيقُ المقام كونه أسلوب شعريّ يتطلّب ذلك لتفادي التكرار الممل، ولاسيّما أنّ الفعل ذُكر مقروناً مع الصلاة التي هي عماد الـدين، فـضلاً عـن (الاحـتراز عـن العبـث بـذكر مـا لا ضـرورة لـذكره أيضاً)[2].

ويأتي الحذف في المسند إليه من الجملة الفعلية كما في قوله[3]:

كيــفَ اســتقلّ بطَــودِ حلــمٍ راجــحٍ ... والطَّـــودُ يثقُـــلُ حملُـــه ويـــؤودُ

إذ حذف الشاعر (المسند إليه) من الجملة الفعلية، وتقديرها (يؤود حمله). وهـو نـوعٌ مـن الاستدراك في العائدية، لدلالة ما قبله عليه منعاً للتكرار ورصداً للقافية والالتزام بـالوزن وعـدم الإخلال به. وهذا الحذف يُظهِرُ أسرار البلاغة في النص، وبه تُجتَلى لطائفُ المعنـى. ومنـه قولـه أيضاً[4]:

رأى الحزنُ ما عندي من الحُزنِ والكَربِ ... فَــرُوِّعَ مــن حــالي فَلَــمْ يَــستَطِعْ قُربِــي

وأظهــرَ عجــزاً عَــن مُقــاومــة الأســى ... وأيقــنَ ألاَّ خَطــبَ أعظــمَ مــن خَطبِــي

فالشاعر حذف (المسند إليه) من البيت الثاني ـ (الحزن) ـ وتقدير الكـلام (أظهـر الحـزنُ عجزاً)، وذلك لضيق المكان، وأنّه ذكـره في البيـت الأوّل متجنّبـاً الإطالـة. وقـد يكـون الـشاعر حذف اللفظة لتفادي تأثيرها على نفسه، كونها تُذكّره بمصيبة فَقْدِ ابنه.

---

(1) المصدر نفسه: 128.

(2) علم المعاني: 111.

(3) المستدرك: 122.

(4) المصدر نفسه: 120.

أمّا حذف المسند إليه من الجملة الاسمية فمنه قوله[1]:

ملـــكٌ تـــودُّ النيِّـــراتُ لَـــو انّهـــا   حلـــيٌ علـــى أعطافـــهِ وفَريـــدُ

إذ أورد الشاعرُ أسلوبَ الحذف في هذا البيت الشعري، لدلالةٍ معنويّةٍ تُظهرُ المبالغة في وصف الممدوح. وتصدّرت مفردة (ملك)، لتكون محطّ السامع وتركيز الذهن على الاعتبار الجليل لهذا الممدوح فحذف المسند إليه. وأصل الكلام (هُو ملك).

ومنه قوله[2]:

عليـــهِ الســـلامُ وطُـــوبى لِمَـــنْ   ألمّ بتُربَتِــــــــــهِ فاســــــــــتَلَمْ

ففي هذا البيت حذف الشاعر (المسند إليه) مع أنّه هو الأصل في الذكر. إذ إنّ الكلام مُركّبٌ عليه وأصله (هو عليه السلام). وقد حذفه الشاعر إشعاراً منه أنّ في تركه تطهيراً له عن اللسان، أي: المخصوص بالمدح وهو الرسولُ ﷺ، وذلك لمنزلته وإكرامه وأنّه هو المعهود بالمدح، وهذا ظاهرٌ من الأبيات التي ذُكرت قبل هذا البيت[3].

وله أيضاً[4]:

عيـــدٌ بمـــا يهـــوى الإمـــامُ يَعُـــودُ   مـــا اخـــضرّ في وجـــه البـــسيطةِ عُـــودُ

إذ وظّف الشاعر أسلوبَ الحذف في هذا البيت، ليعتمد الاختصار والاحتراز عن العبث بناءً على قرينةٍ تدُلّ عليه. ومن تصفّحَ المعنى في دلالة هذا البيت يستطيع أنْ يُدرك مدى اهتمام الشاعر في اقتناص فوات فرصةٍ سانحةٍ للمتلقّي، لتركيز ذهنه على مفردة (العيد) كونها تُشعر باللذّة وتكثير الفائدة، فأوردها أوّلاً وحذف المسند إليه (هو).

(1) المصدر نفسه: 122.

(2) ديوانه: 112.

(3) ينظر: ديوانه: 125.

(4) المستدرك: 122.

ومن مواضع الحذف في شعر ابن جبير، حذف الجار والمجرور كما في قوله[1]:

وفي دين الهدى حدثت أمورٌ بها للمدّين حزنٌ واغتمامُ

فقد تجنّب الشاعر ذكر الجار والمجرور في أواخر البيت، فتقدير الحذف (بها اغتمامٌ). والغرضُ من ذلك تفادي التكرار وعدم الاستفادة من معناه، وقد ذُكر في الجملة التي جاءت قبل العطف.

ومنه قوله أيضاً[2]:

وقد قابَلَتنا من سَجاياهُ نفحةٌ أتمُّ من المسكِ الفَتيقِ وأطيَبُ

إذ حذف الشاعر شبه الجملة من الجار والمجرور في آخر البيت، وتقدير الكلام (وأطيب منه). وأوردَ الحذفَ كونه حاصلاً في الذّهن لدى المتلقي، فمكان الحذف أولى، وهو من لوازم الشعر، ليستقيم نسق البيت ويظهر التنغيم في الكلام، وعدم خروجه عن حدود القافية.

ومن ألوان الحذف الأخرى حذف الحروف. من ذلك قول ابن جبير[3]:

وصاحبةٍ قد كُنتَ صَبّاً بِذِكرِها وكُنتَ لَها حِبّاً وناهيكَ مِن حِبٍّ

إذ حذف الشاعر (رُبَّ) الواقعة بين الواو والكلمة المتصدّرة للبيت الشعري، وهو أسلوب إيجازٍ غالباً ما يعمد له الشعراء. والمسوّغ لذلك وجودُ قرينةٍ تدلُّ عليها وهي (الواو)، وأصل الكلام (وربَّ صاحبةٍ)، ليركّز ذهن المتلقّي على وصف الشاعر للمذكور في البيت الشعري.

ومن الضروب الأخرى للحذف، حذف الموصوف وإبقاء الصفة مقامه. من ذلك قوله[4]:

أتستَلُّ في الطِرسِ مسلولةً فأغمِدُها في سَوادِ الفُؤادِ

---

(1) ديوانه: 126.

(2) المستدرك: 119.

(3) المستدرك: 121.

(4) المصدر نفسه: 122.

فالشاعر حذف الموصوف وهو (سيوفٌ) وأبقى على صفتها وهي (مسلولة)، تجنّباً لتكرار اللفظة، وتكثيفاً لدلالة الموصوف من خلال الصفة التي أسبغها الشاعرُ على السيف. وقد حقّق الحذفُ سمة الإيجاز الواجب على الشاعر إتباعه في هذا الموضع.

وُفّق الشاعر في استعمال أسلوب الحذف، وأجاد في التعامل مع هذا الفنّ البلاغي. إذ وظّفه لعدّة غايات، منها فنيّةٌ جماليّةٌ تتمُّ بما يحدثه الشاعر من تأثيرٍ في نفس المتلقّي، أو غايةٍ سلوكيةٌ ترتكز على شدّ انتباهه لِما يُلقى إليه بأسلوبٍ أدبيٍّ جميل. أو غايةٍ أخرى تكمن في صَون اللسان من أن يجري عليه ما يشين أو ينفر منه السمع، وهي غاية اجتماعية[1].

3 ـ الزيادة:

هي ضربٌ من ضروب البلاغة، تُنبئُ عن فنٍّ جميلٍ وأسلوبٍ أدبيٍّ يعمد له الشاعر في بناء البيت وصياغته الشعرية. وتسمّى أيضا (الإطناب)[2]. وتأتي الزيادة أو (الإطناب) لتأكيد المعنى وتقويته. فالشاعر يُوردُ الزيادة لغرضٍ تحصل به فائدة، إمّا لمجاراة الوزن، وإمّا لحفظ تناسق القافية وحروف رويّها، وإمّا للتأكيد أو التكرير أو ما شاكلها من أغراضٍ يتمّ بها المعنى ويَتقوّى بها بناءُ البيت[3].

تنوّع استعمال ابن جبير لهذا الغرض البلاغيّ، وأوردهُ بعدّة أشكالٍ وصورٍ، ليستجلي عمق المعنى ويُلائِم بين مُتطلّب سياق الكلام ومُتطلّب المعنى ودلالته اللغويّة والنفسية. فتارةً يُوردُ الزيادة في أوّل البيت وأخرى في وسطه وثالثة في آخره.

فمن مواضع الزيادة في أوّل البيت قوله[4]:

جوادٌ كريمُ النَّفسِ يلتذُّ بالنَّدى ... سخوّاً ولا يَحيَى ويُحيي ولا يَجبي

---

(1) ينظر: البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، د.محمد بركات حمدي أبو علي: 79 ـ 80.

(2) ينظر: الصناعتين: 190، والمثل السائر: 2/ 127، والإيضاح: 1/ 301.

(3) ينظر: المثل السائر: 2/ 127 وما بعدها، وعلوم البلاغة: 174 وما بعدها، والبلاغة والتطبيق: 201.

(4) المستدرك: 121.

يؤكّد الشاعر من خلال الزيادة في عبارة (كريم النفس) المعاني التي يحاول أن يُظهرها للقارئ، وهذا النمط في التأكيد بشكلٍ عام؛ واردٌ بكثرةٍ عند الشاعر، وهو ما يستسيغه استعمالاً، ليجعل الصفات أكثر ثباتاً وعمقاً ووضوحاً، مُعززاً فيها المعاني المتطلّبة في سياق البيت الشعري. ويتعمّد الشاعر زيادةً في الصفات حتى يُجسّدها استكمالاً لتبيانها لدى السامع.

وفي مطلع القصيدة نفسها يقول[1]:

رأى الحُزنُ ما عندي من الحُزنِ والكَربِ فَـرُوِّعَ مِـن حَـالي فَلَـم يَـسـتَطِعْ قُربي

إذ أظهر الشاعر الحزن في أوّل البيت ثم أردف هذا الحزن بمرادفٍ آخرَ يصحبه في سياق البيت، ألا وهو (الكرب). فقوّى هذا اللفظُ المعنى - مع أنّه زيادة - في البيت، وهو ما يؤكّد بأنّ الشاعر أراد أن يُكرّس عُمقَ هذا الحزن بمرادفه، حتى يجعله أكثر وضوحاً في ذهن القارئ بزيادة لفظٍ آخر، وكأنّه بهذه الزيادة أراد أن يوضّح لنا طبيعة هذا الحزن ووصفه في نفس الشاعر. وجاءت الزيادة في هذا الموضع بلفظةٍ واحدةٍ، لتحقيق القافية والتصريع وهي زيادة في وسط البيت.

وقد ترد الزيادة في نهاية البيت كما في قوله[2]:

ألا ناصِـحٌ مُبلِـغٌ نَـصيحَةً إلى المَلِـكِ النّاصِـرِ الظّـافِرِ

فمن طبيعة شعر ابن جبير تعزيز معاني الصفات التي يجسّدها عند المَعنيّ بالزيادات ذات الطبيعة المحبّبة إلى نفسه، حتى يجعل هذا التحبُّبَ مُجَسّداً في ألفاظها، محاولاً ألاّ تخرُجَ هذه الزيادةُ إلى منحى سلبيٍّ في شعره، مُلبّياً فيها طموحه الشخصيّ في ما يعنيه من كلام، وهذا من خصال الشاعر المستمدّة من ثقافته الإسلاميّة التي التزم بها حتى أواخر حياته.

---

(1) المصدر نفسه: 120.

(2) ديوانه: 112.

4 ـ الاعتراض:

(هو أن تُذكَر في البيت جملةٌ معترضةٌ لا تكون زائدة، بل يكون فيها فائدة)[1]. أو (هو اعتراض كلامٍ في كلام لم يتم، ثم يرجعُ إليه فيتمّه)[2]. وسمّاه العلماء الالتفات أو الاستدراك أو الحشو[3].

ولهذا الفنّ وقعٌ جميلٌ في السمع، ويزيد المعنى بُعداً واسعاً في الذهن. فهو يُثير المتلقي ويَشدُّ انتباهه لما يلقى إليه، ويبعثُ فيه شوقاً لسماع هذا الاستدراك الذي أورده الشاعر لغرضٍ معيّنٍ، يُوجّه إليه فكر السامع عن طريق هذا الأسلوب المُسهم في بناء البيت، من غير أن يُخِلَّ بنظامه أو يؤثّر في معناه.

على الرغم من قلّة الجملة الاعتراضيّة في ما استقرأناه من شعر ابن جبير، إلاّ أنّه امتاز بها في بناء البيت، وكان دورها واضحاً في شعره. من ذلك قوله[4]:

طربَ الجوادُ ـ وَقَدْ عَلَوتُ بمَتْنِهِ   حتى كأنَّ صَهيلهُ تغريدُ

ففي هذا البيت الشعري أدخل الجملة الاعتراضيّة ضمن تتابع سياق البيت، ليُظهِرَ لنا امتطاءه لجواده، وهو طَرِبٌ، ليُجَسِّدَ المشهد اللغوي بكلِّ أبعاده، ويرسم صورةً ذات ألوان متنوّعة قوامُها الجُمل الاعتراضيّة وغير الاعتراضيّة، من خلال التزامن البَيِّن في نقل الحدث بكُلِّ مستوياته.

وفي موضعٍ آخر يقول[5]:

وديـنُ اللهِ يلحَظُـه ـ أغِثْـا ـ   بجَفْـنٍ قـد تكحّـلَ بالسُّهادِ

---

(1) البديع في نقد الشعر: 190.

(2) الصناعتين: 394.

(3) ينظر: العمدة: 2/ 45، والمثل السائر: 2/ 183.

(4) المستدرك: 122.

(5) ديوانه: 99.

إذ وظّف الشاعرُ الجملة الاعتراضية التي تفيد الدعاء بدلالة النُصرة والنجدة، وهي مفردة (أغثنا)، كون متطلب السياق ينبئ أنّ الدين في خطر، ولا بدّ من مستغاثٍ يقيه رقدة السهاد، ممّا يُكرّس تجانس الجملة الاعتراضيّة مع سياق البيت الشعري. وبذا أجاد الشاعر في نقل الحدث بأسلوب الجملة الاعتراضيّة في هذا البيت.

وله أيضاً[1]:

وتَطمعُ في البَقاءِ ـ وكَيفَ تَبقَى ـ وَمَا الدُّنيا لِساكِنِها بِدَارِ

فعلى الرغم ممّا يطلق على هذا النوع من الجمل بالاعتراضيّة؛ إلاّ أنّ ذلك لا يُفقدها ما فيها من غايةٍ فنّيةٍ يستعملها الشاعر أو تظهرُ عنده، فتزيد المعنى وتُقوّيه. إذ أكّدت الجملةُ الاعتراضيّة (وكيف تبقى) ـ في هذا البيت ـ المعنى وقوَّته، مُوَجِّهَةً إيّاهُ بالاتّجاه الذي حدّدهُ الشاعر في ذهنه، حتى تتطابق دلالة المعاني مع ما يروم الشاعر قوله.

وفي لونٍ آخر من ألوان الجملة الاعتراضية يقول[2]:

كَسرتَ صَليبَهُمُ عُنوةً فللّهِ دَرُّكَ مِن كَاسِرِ

وَغَيّرتَ آثارَهُم كُلّها فَلَيسَ لها الدَّهرُ مِن جَابِرِ

فعلى المنوال نفسه في الجملة الاعتراضيّة لدى ابن جبير، يظهر في هذين البيتين دورها جليّاً.

إذ يستثمره الشاعر استثماراً ذكيّاً ليس بدلالةٍ واحدة؛ إنّما تعدّاها إلى دلالتين في الدعاء وتوظيف الصيغة السماعيّة (لله دَرُّكَ) من خلال هذين البيتين. ونلحظُ أنّ الجملة الاعتراضيّة تُمارس دورها في البيت، عكس ما يُمكن أن يقال عن طبيعتها وموقعها في الكلام.

---

(1) المصدر نفسه: 109.

(2) المصدر نفسه: 111.

وله في القصيدة نفسها قوله[1]:

ـــ وَحاشــاكَ -إن لَــم تُــزِلْ رَسمَهَــا فَمــا لَــكَ في النّــاسِ مِــن عَــاذِرِ

إذ تظهرُ خصوصيّة استعمال ابن جبير للاعتراض في شعره في هـذا البيـت بـشكلٍ بـارزٍ، فيتداخل العطف والاعتراض من خلال الواو في (وحاشاك)، فتتجلّى الدلالة من خـلال طبيعـة معنى الاستثناء في (حاشـاك) الـتي أفـادت التنزيه في هـذا الموضـع، فاتّخـذت كمـالاً في المعنى والدلالة، حتى يُشَقُّ على القارئ فصل الاعتراض عن موضعه.

---

(1) ديوانه: 113.

المبحث الثاني

بناء الشكل الشعري

يُرتّب الشاعر ألفاظه ويهيّئ لها جوّاً مناسباً من التلاؤم والتناسق، تبعاً لتجربته الشعريّة ولمتطلّب موضوعه الذي ينشئ القول فيه. إذ إنّ رصد الكلام على أسسٍ تُراعى فيها العلاقة بين المبنى والمعنى والنَّفَس الشعريّ؛ يبيّن منزلة الكلام المنظوم ومدى تقدّمه على سائر أشكال الأدب الأخرى. هذا من جانب، ومن جانبٍ آخر نجدُ أنّ الشكل الشعري يتغيّر مع مضمون الكلام والموقف الذي يحيط بالشاعر، فنراه يصغرُ أو يكبرُ لاستيعاب الفكرة أو الحدث المرصود له، وهو بكلّ ذلك يُجسّدُ أحاسيسه وتجاربه بالشكل المناسب لها. لذا سأقف ـ في هذا المبحث ـ على طبيعة أشكال النظم الشعري لدى شاعرنا، وكيفيّة بنائها والسُبل التي سلكها، ليُظهِرَ لنا أسرار النصّ ومواطن جمالهِ وإبداعهِ في ما نظم.

أولاً: بناء البيت اليتيم والنتفة:

على الرغم ممّا قيل عن البيت اليتيم أو المفرد إنّه ليس شعراً[1]، إلاّ أنّ هذا الشكل ورد في الشعر العربي ونظم فيه شعراء كبار، كامرئ القيس والنابغة وغيرهما[2].

إذ قد يكون الشاعر أتى بالبيت الواحد للتعبير عن موقفٍ معيّنٍ لا يستدعي منه إطالة القول أو الإسهاب فيه. أو يكون السبب في ذلك ضياع شعر الشاعر وتحوّل القصيدة واختصارها بالرواية حتى تصل إلى هذا البيت اليتيم.

ويبدو أنّ هذين السببين كان لهما دورٌ كبيرٌ في وصول بعض الأبيات اليتيمة من شعر ابن جبير.

---

(1) ينظر: إعجاز القرآن: 45، وسر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي: 286، وتحرير التحبير: 429.

(2) ينظر: ديوان امرئ القيس: 342، وديوان النابغة الذبياني: 214، 268.

ورد في شعر ابن جبير (أربعة) أبياتٍ تتوافق مع ما ذكرنا من الأسباب التي أدّت إلى نظم الشاعر للبيت اليتيم، أو وصوله إلينا على هذا الشكل. ففي قوله[1]:

سقى اللهُ بَابَ الطَّاقِ صَوبَ غَمَامَةٍ وَرَدَّ إلى الأوطانِ كُلَّ غريبِ

يتذكّر الشاعر موطنه فيهيج شوقه إليه، فيُخرجُ البيتَ من أعماق نفسه حتى يتحوّل إلى دُعاءٍ ظاهرٍ يترجّى فيه نزول الغيث لبلده. فهذا الموقف لا يتطلّب من الشاعر إعمالاً للذهن وتخيّراً للألفاظ، بل يُخرجُها على سجيّتها من دون تكلّفٍ أو تطويل، وهو ما قصده الشاعر في هذا البيت اليتيم.

وفي بيتٍ يتيمٍ آخر يقول[2]:

لينا اقصدوا يا مَعشَرَ الرَّكبِ إنَّنا إ نَرَى العَارَ أن نُمسِي بغَيرِ وُفُودِ

إذ ينادي الشاعرُ معشر الركب أن يحلّوا ضيوفاً عليه لإكرامهم والقيام بواجبهم. فهو يتمتّع بخُلُقٍ كريم ورثه عن أسلافه العرب، وأكّد عليه الدين الإسلامي. وورد هذا البيت المفرد في رسالةٍ يُخاطب بها شيخاً جليلاً هو (ابن حمويه)[3]. وما يجري في المكاتبات والاخوانيات والتزاور وما شاكلها لا يستدعي نظمَ قصائدَ طِوالٍ، أو الغوص في المعاني والاعتماد على محسّنات اللفظ والمعنى، بل أكثر ما يقع في ذلك ويلائمه البيت المفرد[4].

وقد يكون وصول البيت اليتيم نتيجةً لضياع شعر الشاعر، وهذه المسألة عانى منها الأدب العربي منذ نشأته[5].

---

(1) ديوانه: 94.

(2) المصدر نفسه: 99.

(3) ابن حمويه: هو شيخ الشيوخ تاج الدين عبد الله بن عمر بن حمويه. أحد الفضلاء المؤرخين المصنفين، حفظ القرآن الكريم وسمع الحديث الشريف، وله عدة كتب ومصنفات في علوم مختلفة. قيل: إنه ولد سنة 566، وقيل 572 للهجرة. ينظر: سير أعلام النبلاء: 23/ 96، والبداية والنهاية، ابن كثير: 13/ 165، والنجوم الزاهرة: 6/ 350.

(4) ينظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن علي القلقشندي: 6/ 299.

(5) ينظر في تفصيلات هذا الموضوع: طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي: 1/ 25.

ذُكر أنّ نظم شاعرنا بلغ مجلّداً متوسّطاً على قدر ديوان أبي تمّام[1]، إلاّ أنّ الذي وصلنا منه لا يتعدّى الست مئة وتسعة وعشرين بيتاً. ولعلّ الذي لحق شعر ابن جبير من ضياعٍ يُعدُّ سبباً آخر لوصول هذه الأبيات المفردة إلينا. ففي قوله[2]:

سـيكونُ الـذي قُـضِي   سَـخِطَ العَبـدُ أو رَضِـي

أوّل ما يطالع القارئ هو تصريع البيت، والتصريع غالباً ما يأتي في القصائد، ليزيد من نغمها ويقوّي أثرها في النفس، وأغلب الظنّ أنّ الشاعر نظم قصيدةً لم يبقَ منها سوى مطلعها، وإلاّ لِمَ استقرّ هذا البيت في الذاكرة من دون غيره من الأبيات حتى أصبح رمزاً للقصيدة كلها ؟ ربّما يكون ذلك لاعتباراتٍ قد نصلُ إليها وقد لا نصل إليها، لِبُعد الفاصلة الزمنيّة بيننا وبين عصر الشاعر، أو لمتطلباتٍ توليّةٍ تطابقت في حاجيّتها مع الأسباب التي دعت إلى بقاء هذا البيت عالقاً في ذاكرة الزمن، ووفّرت له شكلاً معيّناً مستساغاً للغرض الذي وُضِعَ له، حتى يستوفي صفةً اصطلاحيةً وهي (البيت اليتيم أو البيت المفرد).

ومثله قوله أيضاً[3]:

لَعَـلَّ بَـشيرَ الرِّضَـا والقَبـولِ   يُعَلِّـلُ بالوَصـلِ قَلـبَ الخَليـلِ

فهذه البداية تُشعِر بانقطاعٍ في إتمام معنى القصيدة. والذي يؤكّد ذلك ما قاله صاحب (نفح الطيب) لمّا أورد البيت وذكر أنّه أوّل بيتٍ من قصيدةٍ مطوّلة[4]، والأسباب التي جعلتنا نؤكّد أنّه مطلعٌ لقصيدةٍ طويلة هي ما ذكرته في البيت السابق، لأنّه جاء مصرّعاً، وبقاؤه عالقاً في ذاكرة الزمن. فضلاً عن ذلك فإنّ كثيراً من القصائد تُنسى ولا يُحفظ منها سوى مطلعها، فهو الأبرز وهو الذي يركّز الشاعر عليه ويحرص أن يشدّ انتباه السامع إليه. ولعلّ هذه الأسباب كانت وراء وصول هذا البيت مفرداً.

---

(1) ينظر: الذيل والتكملة: 5/ 2/ 608.

(2) ديوانه: 135.

(3) المصدر نفسه: 124.

(4) ينظر: نفح الطيب: 2/ 487.

وعلى الرغم ممّا ذكرنا عن هذه الأبيات وأسباب مجيئها مفردة، إلاّ أنّ الحبكة تبدو جليّةً فيها. إذ نلحظُ في الأبيات الأربعة المفردة أنّ صدرَ البيت يوحي بصورةٍ مُعيّنة تستكملُ جوانبها الشكليّة والدلاليّة في عجز البيت، حتى تستحيلَ صورةً كاملةً منسجمة الجوانب ومستوفيةً للمعنى المراد منها. ويمكن القول إنّ البيت المفرد أو اليتيم هو لحظةٌ معيّنةٌ تمُرّ على الشاعر، فيستجلي ـ في هذا البيت ـ موقفه في التعبير عنها بمعانٍ اختارها بنفسه وبمحض إرادته من دون أن يجعل عليها رقيباً معيّناً، فتخرج المعاني على سجيّتها من غير إعمالٍ للذهن، ممّا يجعلها الأقرب إلى نفسية الشاعر، وتعبيراً جليّاً عن ثقافته.

أمّا بناء النتفة في شعر ابن جبير فله ميزةٌ أخرى. إذ يمكننا القول إنّ النتفة تُعدُّ صورةً متكاملةً لموقفٍ شعريٍّ تطرّق إليه الشاعر. فيكون البيت الأوّل هو التأسيس الموضوعي للصورة مستندةً عليه حتى تكتمل، وتأخذ حجمها في الذهن عند المتلقّي في البيت الثاني، وتتكامل المعاني المتوخّاة من هذه النتفة.

تبدو لغة النتفة لغةً سهلةً وسلسة المفردات، وهي ذات معانٍ واضحةٍ بيّنةٍ غير عَسِرَةٍ على الفهم. وتشكّل النتفة وحدةً موضوعية في بيتين متماسكين في معانيهما حتى لا يمكن فِكاكُ أحدهما عن الآخر، إذ يروى البيتان سويّةً من غير إغفالٍ لأحدهما. وإغفالُ رواية أحد البيتين يقلّل من قوّة الدلالة والمعاني المتوخّاة من هذه النتفة التي هي موقفٌ مُتجَسِّدٌ على شكل بيتين مُحكَمي السَّبك والصياغة والغرض.

بلغ عددُ النتف في ديوان ابن جبير (أربعاً وأربعين) نتفة، وهو النصيب الأكثر في الشكل الشعريّ الذي وصلنا من ناحية عدد الوحدات.

تنوّعت الأغراض الشعرية التي جاءت في أبيات النتف من شعر ابن جبير، فاشتملت على ما يمكن القول إنّها جميع الأغراض التي نظم فيها شعره. فتوزّعت ما بين (الألغاز) كما في قوله[1]:

يـا مُهـديَ المـوزِ تبقـى ومـيمُهُ لـكَ فـاءُ

(1) ديوانه: 93.

وَزَايُــــــهُ عَـــــن قَرِيــــــبٍ لِمَــــــن يناويـــــكَ تـــــاءُ

وهو الشاهد الوحيد في هذا الغرض.

أو تأتي النتف في (الشكوى من الزمان وغيره). ونلحظ كثرة الأبيات التي كتبها في هذا الغرض الشعري. من ذلك قوله[1]:

يَعِــزُّ علينــا أن يُقَــصِّرَ بالــعُلا زَمَــانٌ وَمَــازَالَ الــزَّمانُ يُقَــصِّرُ

عَجِيبٌ لِـدَهرٍ غَـضَّ مِنـك شَـفاعةً لَقَـد غَـضَّ مِـن طَـرفٍ بِـه كَـانَ يَنظُـرُ

وقد تكون الشكوى مخصوصةً فتخصُّ الصديق أو الأحبّة كما في قوله[2]:

لــي صَــديقٌ خَــسَرتُ فيــهِ ودادي حِــينَ صَــارَت سَــلامَتِي مِنــهُ رِبْحَــا

حَسِنُ القَــولِ سَـيءُ الفِعـلِ كـالجَزْ {م} ار سَــمْحُ وأتبــعَ القَــولَ ذَبْحَــا

أو قوله[3]:

قــالوا الحبيبُ شَكَا ـ جُعِلتُ فِدَاءَهُ ـ رَمَــداً أصــابَ جُفُونَــهُ كالعَنْــدَمِ

فــأجبتُهُم مــازَالَ يَفتِكُ لَحظُــهُ في مُهجَــتِي حَتــى تَــضَرَّجَ بالــدَّمِ

أمّا (النصح والإرشاد) فقد ظهر في نُتفٍ أخرى وهو ما امتاز به شعر ابن جبير، لأنه من طبيعته الشخصيّة وتربيته الإسلامية وثقافته التي أظهرها جليّةً في شعره.

من ذلك قوله[4]:

بــيانُ المــرءِ بــالإكثارِ عَيــبٌ وَعُقبَــى الــصَّمتِ أقــرَبُ لِلبَيَــانِ

وَمَــا في الأرضِ إن فَكَّــرتَ شَــيءٌ أحــقُّ بِطــولِ سِــجنٍ مِــن لِــسَانِ

---

(1) ديوانه: 108.

(2) المصدر نفسه: 95.

(3) المصدر نفسه: 126.

(4) المصدر نفسه: 131.

وقد أخذ هذا النصح طبيعة الوعظ حتى يمكن القول إنه أشبه بما يلقى في المنابر أو المجالس الوعظيّة العامة، وقد عبّرَ فيها عن ثقافة الشاعر والتزامه الإسلامي الواضح.

وهناك نتفٌ أخرى جاءت في غرض (المدح)، كما في قوله[1]:

خليفـــةُ اللهِ دُمْ للـــدِّينِ تَحرُسُـــهُ   بيـــنَ الهـــدَى وتُقيـــهِ شَـــرَّ كُـــلِّ فِئَـــهْ

فـــاللهُ يَجعَـــلُ عَـــدلاً مِـــن خَلائِقِـــهِ   مُطهِّـــراً دِينَـــهُ في رَأسِ كُـــلِّ مِئَـــهْ

أمّا النتف التي جاءت في (الهجاء)، فقد تفرّد هجاؤه حول الفلاسفة الذين كانت لهم شهرةٌ في الآفاق. فمن باب حرصه على الدين الإسلامي وعلى شريعته من هذه الفلسفة التي دعوا إليها، انبرى لهم ابن جبير بشعره هاجياً فكرهم وفلسفتهم، منطلقاً من ثقافته الإسلامية وحرصه البادي من خلال الشعر على الشريعة الإسلامية. من ذلك قوله[2]:

يـــا وحـــشةَ الإســـلامِ مِـــن فِرقَـــةٍ   شـــاغِلَةٍ أنفُـــسَهَا بالـــسَّفَهْ

قـــد نَبـــذَت دِيـــنَ الهُـــدَى خَلفَهَـــا   وادَّعَـــتِ الحِكمَـــةَ والفَلـــسَفَهْ

ولم يقتصر هجاء ابن جبير على الفلاسفة الذين عاصروه، كابن رشد الذي يقال إنّه شهد دفنه[3]، ولكن ابتدأ بمن هو أقدم منه مثل (ابن سينا والفارابي)، إذ جعلهم امتداداً فلسفيّاً لما يراه يسيء إلى الشريعة والدين الإسلامي، وهو يُعدُّ نفسه من المدافعين عنهما، إذ يقول[4]:

قَـــدْ ظَهَـــرَت في عَـــصرِنَا فِرقَـــةٌ   ظُهُورُهَـــا شُـــؤمٌ عَلَـــى العَـــصرِ

لا تَقتَـــدي بالـــدِّينِ إلاَّ بِـــمَا   سَـــنَّ ابـــنُ سِـــينَا وأبـــو نَـــصرِ

---

(1) ديوانه: 93.

(2) المصدر نفسه: 116.

(3) ينظر: الفتوحات المكية، محيي الدين بن عربي: 1/ 235.

(4) ديوانه: 108.

ونلحظُ من خلال أبيات ابن جبير أنه يلتزم في كثيرٍ من قوافي شعره (لزوم ما لا يلزم)، ويمكن وصف ذلك بأنّه غيرُ مُتكلّفٍ في قول هذا الشكل من الشعر، لسلاسةٍ متميّزةٍ في ألفاظها. ويُعدُّ أسلوب الشاعر في لزوم ما لا يلزم تمكّناً لغوياً صيغ على قافيةٍ واحدةٍ من جهة الألفاظ والمفردات والمعاني التي توخّاها الشاعر في ما نظم. وليس كُلُّ شاعرٍ يستطيع أن ينظم في هذا الشكل الفنّي المميّز، ما دام متمكّناً من فنون اللغة والأسلوب كشاعرنا.

تنوّعت أوزان النتف عند ابن جبير حتى نظم في (عشر) بحورٍ، كان نصيب البحر البسيط الأكثر فيها. إذ نظم (ثماني) نتفٍ، كانت أغراضها في المدح والهجاء والدعاء وغير ذلك[1].

وكان ترتيب البحر الطويل والبحر المتقارب، الثاني في عدد النتف التي قالها في كُلٍّ منهما، إذ كان نصيبُ كُلِّ بحرٍ (سبع) نُتف. فالطويل توزّعت أغراضه ما بين النصح من عواقب الزمان، والبُعد والنوى، والوفاء بالعهد، وما شاكلها[2].

أمّا البحر المتقارب فقد كانت أغراضه في بثّ الشكوى والنصح والدعوة إلى الحجّ ووصف زيارة النبي ﷺ[3]. وكتب في بحورٍ أخرى مثل بحر الكامل فكانت (ستٌّ) نُتف، والوافر (خمسٌ) نُتف، والسريع (أربعٌ) نُتف، والخفيف (ثلاث) نُتف، وكان نصيب المجتثِّ نتفتين، ومجزوء الرمل ومجزوء الرجز نتفةٌ واحدةٌ لِكُلٍّ منهما، وهي لا تخرجُ عن الأغراض التي ذُكرت في ما سبق من البحور[4].

(1) ينظر: ديوانه: 93، 96، 98، 120، 124.

(2) ينظر: ديوانه: 101، 119، 131، والمستدرك: 126.

(3) ينظر: ديوانه: 94، 101، 106، 121.

(4) ينظر: المستدرك: 123، وديوانه: 94، 95، 114، 132، 135.

ثانياً: بناء المقطوعة:

تُشكِّلُ المقطوعة الشكل الثالث ـ بعد البيت اليتيم والنتفة ـ الذي وصل إلينا من شعر ابن جبير. وذكرنا في موضعٍ سابقٍ من هذه الدراسة أنّ عدد أبيات المقطوعة هو ما بين الثلاثة والتسعة أبيات(1).

تتّسم المقطوعة بأنّها تُعالجُ غرضاً شعرياً واحداً ضمن هذا العدد المحدود من الأبيات، إذ إنّ مساحتها البنائية لا تتّسع لأكثرَ من ذلك.

والشعراء غالباً ما يعمدون في نظم المقطوعات إلى اجتناب الإطالة والسعي إلى تأدية المعنى المراد بعباراتٍ قصيرةٍ ومكثّفة، فهم يرون أنّ هذا الشكل يُلبّي حاجتهم في مواقف معيّنةٍ لا يصلح لها إلاّ تكثيف المعنى وإيجازه. إذ إنّ قِصر عدد أبيات المقطوعة يدفعُ الشاعرَ إلى التزام الوحدة الموضوعيّة والبنائية، ممّا يُسهم في تماسك وحدة أبيات المقطوعة ويقوّي تأثيرها في النفس.

ويرجع نظمُ الشعراء على المقطوعات وميلهم إليها لأسبابٍ تتعلّق بالشاعر نفسه وبطبيعته وقدرته الشعريّة، أو لأسبابٍ تتعلّق بالمتلقّي ومدى استيعابه للقطع، كونها أسهل في الحفظ وأعلق بالذهن(2).

بلغ عدد المقطوعات في شعر ابن جبير (اثنتين وأربعين) مقطوعةً، مجموعُ أبياتها (مئةٌ وسبعةٌ وثمانون) بيتاً، إذ تأتي بالمرتبة الثانية بعد مجموع أبيات قصائده، التي هي الشكل الرابع الذي جاءنا به شعر ابن جبير. وتُشكّلُ المقطوعة نسبة 40 ٪ من مجموع عدد الوحدات في شعر ابن جبير، وبناءً على ذلك فقد قُسّمتْ أشكال المقطوعة في شعره على عدد أبياتها مبتدأً بالمقطوعة الثلاثية التي بلغ عددها (ست عشرة) مقطوعة.

---

(1) ينظر الصفحة (20) من هذه الدراسة.

(2) ينظر في تفصيلات هذا الموضوع: أبحاث في الشعر العربي، د.يونس أحمد السامرائي: 42 وما بعدها.

تُشكِّلُ المقطوعةُ الثلاثيةُ وَحدةً متماسكةً تتسلسلُ بالبيت الأوَّل فتتَّخذه مطلعاً لها، والبيت الثاني يجسّد حسن التخلّص المتضمّن عرضاً مركّباً يمتزج فيه الذاتي والموضوعي، ومتمخّضاً عن خاتمةٍ قوامها حسن الانتهاء.

فالبيت الأول صورةٌ لما يطرحه الشاعر من فكرةٍ يسترسل فيها بأثرها الشخصي (الذاتي) أولاً، مردفاً البيت الثاني بأثر ذلك أو وقعه على الجمع، أو ما يخصّ المعنيّ بالقول بالإشارة إلى ذلك الخطاب مباشرة أو الإيحاء.

ويكتمل ذلك في البيت الثالث مستنتجاً موقفاً فكريّاً، مستنبطاً ومترتباً من البيتين الأولين، فيستوفي فيه مغزى معيّناً ذا خصوصيةٍ مقترنةٍ بمعاني البيتين، حتى يفضي إلى شكلٍ من أشكال الحكمة المستقاة من الموقف الحياتي، وترتفع في أحايين أخرى إلى ما يمكن وصفه بالمثل الشعري، وهذا متجلٍّ عند الشاعر في هذا الشكل من أشكال المقطوعة. من ذلك قوله[1]:

يا رشاً حظّيَ إبعادُهُ ... وَحَظُّ غَيري مِنهُ إسعادُهُ

خِبتُ وكُلٌّ نالَ منكَ المُنى ... أسعَدُ أهلِ الحُبِّ أوغادُهُ

بي ظَمأٌ بَرَّحَ لكنَّهُ ... زَهَّدَ في المَورِدِ وُرّادُهُ

إذ أظهر الشاعرُ خيبة الأمل المريرة التي واجهته لابتعاد الحبيب عنه، وهذا في البيت الأول. فأردف الصورة في انتقال هذه الخيبة إلى شكلٍ من الوصال كان يتمناه الشاعر له، فكان من نصيب غيره وحصلت به السعادة.

وينتقل في البيت الثالث إلى معاناته بانتقاليّتها بين الشاعر ونفسه وغيره ممّن نال ما لم ينله هو، فاستحال ذلك إلى ظمأ برّح به وأضناه.

وعلى الرغم من ذلك لم يكن الشاعر قاسياً على محبوبه حتى في متخيَّر لفظه، إذ جعل امتناع الحبيب عنه زهداً له ولم يجعله منعاً. وكان في ذلك أرقّ أسلوباً، وهذا من متطلّب الرقة

(1) ديوانه: 98.

مع الحبيب، أليس الحبيب من مستحقّي الرقة التي نطقها الشاعر في هذا الموضع ؟ وبهذا تكتمل وحدة الصورة في المقطوعة عنده.

وتتداخل الأغراض الشعرية في المقطوعة الثلاثية الأبيات، حتى يُحَسُّ منها الشكوى والنصح والإرشاد والشوق والحنين وغيرها[1].

وتنوّعت المعاني في هذه الأغراض بحسب مواضعها الخاصة التي تطرّق إليها الشاعر، معبّراً فيها عمّا يجيش في خاطره، كلاً إزاء ما يعتمل في نفسه. فتتنوّع معاني الشوق ما بين شوقٍ لزيارة مسجد الرسول ﷺ إلى شوقٍ للأوطان، وما بين شكواه من الزمان في فقد محبوبه إلى غيرها من المعاني الأخرى[2]. وهذه بحدِّ ذاتها توضّح المحطات التي كانت مآلاً للمعاني التي تناولها في شعره.

نلحظ في هذا الشكل من المقطوعات أنّ الشاعر يتّبعُ طريقة (لزوم ما لا يلزم) في معظمها، إذ يظهر هذا الالتزام في الحروف بين حرفين وثلاثة أحرف، كما في قوله[3]:

طَهِّــر بِمـــاءِ التُقَـــى جَنَانَـــكْ   واصـــحَبْ عَلَـــى حَالِــه زَمَانَـــكْ

ودارِ أبنـــــاءَهُ عَـــــسَى أنْ   تَـــنالَ مِـــن بَغْـــيِهِم أمانَـــكْ

واصــمتْ إذا مــا سَــمِعتَ لَغْــواً   ولا تُحَــــرِّكْ بِـــهِ لِـــسانَكْ

وقد كثُرَ هذا الأسلوب في شعر ابن جبير حتى غدا سمةً بارزةً في شعره، ليزيد من الإيقاع الموسيقي لقوافي أبياته، وإظهاراً للمهارة والتمكّن اللغويّ والثقافي في ما ينظم.

تعدّدت البحور الشعرية التي نظم الشاعر منها شعره في المقطوعة الثلاثيّة الأبيات، حتى وصل إلى (تسعة) بحورٍ، كان نصيب البحر الطويل الأوفر فيها. إذ نظم منه (خمس) مقطوعات، ثم المتقارب (ثلاث) مقطوعات، ثم مخلّع البسيط (مقطوعتين)، ولكلٍّ من الوافر والكامل والرمل والسريع والخفيف والمديد مقطوعةٌ واحدة.

---

(1) ينظر: ديوانه: 95، 102، 130.

(2) ينظر: ديوانه: 98، 108، 130، 134، والمستدرك: 121، 124.

(3) المستدرك: 124.

أمّا المقطوعة الرباعية فجاءت في (إحدى عشرة) مقطوعةٍ عدد أبياتها (أربعةٌ وأربعون) بيتاً.

تتّسع الألفاظ في المقطوعة رباعيّة الأبيات حتى تمتدُّ إلى درجةٍ تفقد فيها الحبكة والوحدة الموضوعية التي كانت في المقطوعة ثلاثية الأبيات. فيختفي بريقٌ جميلٌ في هذا الشكل كان متيسّراً في ما سبق، فتتحوّل إلى وصفٍ لصورةٍ معيّنةٍ، لكنّها غير مستوفيةٍ لحبكةٍ تتطلّبها تأطيراً هذه الصورة. وأبرز مقطوعةٍ تستوفي الوصف السابق قوله في تفضيل المشرق على المغرب[1]:

لا يستوي شَرقُ البلادِ وغربُها	الشرقُ حَازَ الفَضلَ باستِرقاقِ
انظُرْ لِحالِ الشَّمسِ عندَ طُلوعِهَا	زَهراءُ تَصحَبُ بَهجَةَ الإشراقِ
وانظُر لَها عِندَ الغُروبِ كئيبةً	صَفراءُ تُعقُبُ ظُلمَةَ الآفاقِ
وَكَفَى بِيومِ طُلوعِهَا مِن غَربِهَا	أن تُؤذِنَ الدُّنيَا بِوَشْكِ فِرَاقِ

اقتصرت أغراض المقطوعة رباعيّة الأبيات على الشوق والحنين وهجاء الدهرية والفلاسفة وأفكارهم[2]. ولا تخلو هذه المقطوعات من النصح والوعظ والإرشاد والاعتبار من صروف الدهر[3]. ويدخل في ذلك وصف ندرة الأصدقاء والخلاّن والوصف وغيرها[4].

وجاءت أوزان المقطوعات رباعيّة الأبيات على (سبعة بحور)، فنظم من الوافر والبسيط والمجتثّ والمديد مقطوعتين، ومن المتقارب والكامل والسريع مقطوعة واحدة.

وفي المقطوعة الخماسية نظم الشاعر (أربع) مقطوعاتٍ، مجموع أبياتها (عشرون) بيتاً. في هذا الشكل تبدو الحبكة أكثر قوّةً وأظهر ممّا في المقطوعة الرباعية، إذ يقترن ذلك بالمعاني التي ساقها الشاعر في سياق المقطوعات التي تميّزت بالصدقيّة في المشاعر، ممّا يقوي الحبكة داخل هذه الأبيات. ولعلّ أفضل شاهد على ما ذكرته قوله[5]:

---

(1) ديوانه: 120.

(2) ينظر: ديوانه: 100، 103، 122.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 97، 107.

(4) ينظر: ديوانه: 121، والمستدرك: 123.

(5) المستدرك: 122.

لكَ الشُكرُ شَفَّعتَ بيضَ الأيادِي ... بأبيضَ صَافَحَني بالنِّجَادِ

تَهَادَى بأربَعَةٍ مِثلَهُ ... جِدادٍ لَبِسنَ جِدادَ المُرَادِ

سيوفٌ مِنَ السِّبَرِ مَطبوعَةٌ ... مُقَلَّلَةٌ عَرَكَ كُلُّ انتِقَادِ

أتَتنِيَ في الطِّرسِ مَسلولَةً ... فأغمَدتُهَا في سَوادِ الفُؤادِ

وأعدَدتُ هَذا ليومِ الفَخارِ ... وأعدَدتُ هَذا ليومِ الجِلادِ

ويدخل هذا الشعر في باب الإخوانيات. إذ كانت هذه المقطوعة رداً على هديّةٍ بعثها إليه صهره الوزير (أبو جعفر الوقّشي) ومعها أربعة أبيات.

في مطلع المقطوعة شكر الشاعر صاحب الهدية، مشيراً في الشطر الثاني من البيت إلى السيف، ومردفاً القول في البيت الثاني بالإشارة إلى الأبيات الأربعة التي كانت مع السيف، وتلقاها الشاعر حتى جعله قرينة في حدّه مع الأبيات في حداد المداد. إذ تترادف معاني الحداد في المعجم العربي بدلالاتٍ كثيرةٍ، يُمكن لمن يسترسل فيها أن يكون على بيّنةٍ منها[1].

وتتحوّل الأبيات إلى سيوفٍ من النظم، فيجعل الشاعر توالي الاستبدال بين السيف والأبيات التي وصلته متكافئةً في أثرها وتأثيرها. وفي البيت الرابع يشير الشاعر إلى وصول هذه الهدية وأثر ذلك في نفسه. إذ يصل إلى مسك الختام في آخر بيتٍ من المقطوعة إلى الحاجة المتوخّاة من هذه الهديّة بشكليها الكتابي والسلاح اللذين أعدّهما الشاعر ليومين سيحصلان في قابل الأيام، ألا وهما يوم الفخار ويوم الجلاد.

وردت المقطوعة خماسيّة الأبيات على (أربعة) بحورٍ مختلفة، فنظم مقطوعةً واحدةً على المتقارب والوافر والكامل والسريع. أمّا أغراضها فلم تخرج عن أغراض المقطوعات السابقة لها، والتي تناولتها بالتفصيل.

أمّا المقطوعة السداسية والسباعيّة والثمانيّة فلا تختلف كثيراً عن المقطوعة الخماسيّة، سوى أنّ نَفَس الشاعر يطولُ في هذا الشكل من المقطوعات بحسب متطلّب الكلام، وحاجة

---

(1) ينظر: العين: 3/ 19 ـ 20، ولسان العرب: مادة (حَدَدَ).

القول في التعبير عن خلجات الشاعر في الغرض الشعري، إذ يمكن القول إنّ هذه الأشكال لم تخرج عمّا تناولته في المقطوعات ذات الأبيات الأقلّ، وقد عرضت ذلك بالتفصيل في المقطوعة الثلاثيّة والرباعيّة والخماسيّة الأبيات.

فالمقطوعة السداسيّة جاءت في (أربع) مقطوعات، مقطوعتان منها على البحر الطويل، وواحدةٌ على البسيط، وأخرى على مخلّع البسيط[1].

أمّا المقطوعة سباعيّة الأبيات فقد وردت في (خمس) مقطوعات، اثنتان على البحر الكامل، وواحدةٌ على الوافر ومخلّع البسيط والسريع[2].

وأخيراً بقيت مقطوعتان من ثمانية أبيات جاءت على بحري الطويل ومخلّع البسيط[3]. أمّا أغراض هذه المقطوعات فيجمع بينها غرض المديح بصورٍ مختلفة. إذ تنوّع الممدوحون في شعره، فمن ذكر حبّه للنبيّ ﷺ وآل بيته إلى ذكر ممدوحين آخرين كأمير المؤمنين المنصور الموحّدي وصلاح الدين الأيوبي وغيرهما[4]، وله في أغراضٍ أخرى كالشوق والنصح والحثّ على الجهاد وغيرها[5].

ثالثاً: بناء القصيدة:

يُشكِّلُ بناء القصيدة عنصراً أساسياً في عملية الإبداع الشعري وفي خلق المعاني والعناية بها، وذلك على وفق ترابطٍ متسلسلٍ يعتمد المواءمة بين الألفاظ والمعاني والأفكار وأساليب تأديتها والطرق التي سلكها الشاعر في رسم هيكل بنائه الشعري.

---

(1) ينظر: ديوانه: 103، 116، 133، وكنز الكتاب: 2/ 621.

(2) ينظر: ديوانه: 96، 99، 118، 119، 132.

(3) ينظر: ديوانه: 122، والمستدرك: 125 ـ 126.

(4) ينظر: ديوانه: 96، 103، 110، 122، 126.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 99، 116، 118، 132، 133.

فالتكامل في بناء أجزاء القصيدة من شأنه أن يَشُدّ نسيجها ويسبك ألفاظها، حتى تغدو محكمة النظم ومتّسقة الألفاظ لا تخرج من معنىً إلى آخرَ إلاّ وكأنها قد أفرغت إفراغاً واحداً وسبكت سبكاً واحداً[1].

وبناء القصيدة لا يتمُّ إلاّ عن طريق جملةٍ من العناصر التي تُكسبها خصوصيةً في المبنى والمعنى، وهذه العناصر هي: (المطلع، والمقدمة، وحسن التخلص والعرض، والانتهاء). فمتى ما نشأ النص معتمداً على هذه العناصر، ظهر بحلّةٍ قوامها تماسك أجزائه وتلاحمها. وهو ما يُكسب القصيدة نسقاً مميّزاً في صياغتها تتفرد به عن بقيّة أشكال النظم.

ولا نشكُّ (بأنّ الهيكل العام للقصيدة له صورته الواضحة في الذهن العربي، وله تسلسله المحدّد في البناء، وله مفرداته التي تعطيه أحقّيّة التقليد التي التزم بها الشعراء في كلِّ غرضٍ، واتّبعوه في حديثهم عن كل فنٍّ، وخضعوا له وهم يعالجون كلَّ موضوع)[2]. لذلك تشكل القصائد الجزء الأكثر أهميّةً في شعر ابن جبير نظراً إلى ما يمكن من خلالها أن نستنبط قدرات الشاعر في بناء قصائده، وذلك باستجلاء هذه القصائد من جهة مضامينها الشكلية، وبخاصّةً على وفق السياق الذي تناوله النقاد العرب[3]. ومثلما ينطبق هذا الكلام على الشعراء عامةً، يمكننا أن ندرس قصائد ابن جبير على وفق المنهج الذي وضعه هؤلاء النقّاد في دراسة القصيدة العربية، من خلال تركيبة هذه القصائد، وتسلسل معانيها ودلالاتها، وانسجام ذلك مع الغرض الشعري والبحر وانسجامها مع القافية، حتى نستجلي ما يمكننا من معايير في تحليل هذه القصائد، لتبيان دور الشاعر إزاء كلِّ ما اعتمده النقّاد من هذه المعايير، بوصفها ذات أثرٍ جليٍّ في قدرة الشاعر وقابليته في تناول هذه الموضوعات التي عبّر عنها من خلال نفسٍ أطول من نفس بقيّة الأشكال الشعرية التي تناولتها على النحو الآتي: (البيت اليتيم والنتفة والمقطوعة)، حتى جاء دور القصيدة التي تُعدّ مقياساً مهمّاً في تعقّب الشاعر لطبيعة القصيدة وشكلها في شعره.

---

(1) ينظر: البيان والتبيين: 1/ 49 ـ 50، وعيار الشعر: 167.

(2) البناء الفني في قصيدة الحرب، د.نوري حمودي القيسي، بحث في مجلة آفاق عربية، العدد التاسع/ 1988م: 20.

(3) لمزيد من التفصيل في هذا الموضوع ينظر: البيان والتبيين: 1/ 49، والشعر والشعراء، ابن قتيبة: 1/ 65 وما بعدها، وعيار الشعر: 43، ونقد الشعر: 153 وما بعدها، منهاج البلغاء: 364.

وتأسيساً على ذلك تندرج ـ تحت هذا السياق ـ قصائد ابن جبير التي وصلتنا في ديوانه ومستدركه، وما استطعت أن أتتبّعه في مصادر أخرى، غير ما ذكرتُ، عن طريق جمعها وتقصّيها في ما تيسّر لي من المظان.

ومن الجدير بالذكر أنّ للشاعر عدداً محدوداً من القصائد بلغ (خمس عشرة) قصيدة، مجموع أبياتها (ثلاث مائة وخمسين) بيتاً، تشكّل نسبة 55.64 ٪ من مجموع شعره، ممّا يجعل ذلك الشعر أكثر ما وصلنا من أشكال النظم عند الشاعر.

وتبعاً لذلك تستحوذ أهمّية القصائد على معظم شعر ابن جبير في بنائها من ناحية (المطلع، والمقدّمة، وحسن التخلّص والعرض، والانتهاء)، متتبّعين من خلالها هذه المعايير البنائية عند النقّاد، وما تمخّض عنها في شعر ابن جبير عن طريق استقراء هذه القصائد، وتتبّع خصوصية البناء في شعره، سعياً للتوصّل إلى حقيقة شكل البناء الشعري عند الشاعر في ما وصلنا من قصائده التي تحت أيدينا.

وقد نظم الشاعر قصائده الخمس عشرة على (سبعة) بحور، كان نصيب المتقارب منها (اربع) قصائد ـ وهو أكثر البحور التي نظم فيها شعره ـ بلغ عدد أبياتها (مائة واثني عشر) بيتاً. ونظم كذلك على البحر الطويل (اربع) قصائد، مجموع أبياتها (أربعةٌ وثمانون) بيتاً. وكذلك من الوافر قصيدةٌ واحدةٌ في (خمسةٍ وستّين) بيتاً. ومن الكامل قصيدتان مجموع أبياتهما (ثمانيةٌ وثلاثون) بيتاً. ومن الرمل قصيدتان في (ثلاثين) بيتاً. ومن البسيط قصيدةٌ واحدةٌ في (أحدَ عشرَ) بيتاً. وأخيراً نظم قصيدةً واحدةً من المجتثّ في (عشرة) أبيات.

أمّا أغراضها فقد تصدّرها المدح، فكان نصيبه منها (خمس) قصائد، وتلاه الشوق والحنين بـ(اربع) قصائد، ولكلٍّ من الرثاء والهجاء ووصف المجالس والشكوى من الزمان ووصف محاسن الصوت والاستعداد للآخرة قصيدةٌ واحدةٌ[1].

---

(1) ينظر: ديوانه: 100، 101، 104، 109، 110، 114، 125، 126، 129، 133، والمستدرك: 119، 120، 122، 123، 124.

وتقسّم القصيدة من جهة الشكل على:

1ـ المطلع:

هو مُفتَتَحُ الكلام ومبتدؤه، وهو (داعية الانشراح، ومطيّة النجاح)[1]، ويعدّ المفتاح الذي ييسّر في ذهن المتلقي مجالاً لما يليه من أبيات، ويكون تأسيساً لها، وهو الذي تُستَشفّ منه طبيعة القصيدة وعنوانها وغرضها ووزنها وقافيتها، ويمهّد في ذهن المتلقّي استعداداً تلقائيّاً للتواصل مع ما يليه من أبيات، (وإذا كان الابتداء حسناً بديعاً، ومليحاً رشيقاً، كان داعيةً إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام)[2].

وقد أكّد النقاد على وجوب العناية بالمطلع، والتأنّق في صياغة ألفاظه وجودة معانيه، فهو (أوّل ما يقرع السمع)[3]، وزادوا عليه صفات أخرى تدلّ على أهمّيّة موقعه من الكلام، مثل: حسن الابتداء، وبراعة الاستهلال، وبراعة المطلع، وحسن الافتتاح[4].

ومن المعلوم أنّ القصائد العربية التي وصلتنا في ديوان الشعر العربي القديم غير ذات عنوانات مثلما نقرأ الآن في ديوان الشعر العربي الحديث.

إذ نقرأ في شعر المعاصرين لكلّ قصيدةٍ ـ سواء أكانت مفردة أم ضمن مجموع شعري ـ عنواناً يلحظه كلّ قارئ لها، لذا يلجأ جامعو الدواوين الشعريّة إلى اختيار لفظة أو لفظتين مناسبتين عنواناً للقصيدة، مختارةً من مطلعها أو يتركوها (غفلاً من العنوان). وإزاء ذلك يُعدّ المطلع هو البيت الأقوى تمكّناً في بنية القصيدة من ناحية الهيمنة والأولويّة.

والمطلع أحد المواضع الثلاثة التي ينبغي على الشاعر أن يتأنّق فيها، ويختار لها لفظاً عذباً ومعنىً صحيحاً، ليس فيه تعقيد أو غلظة أو جفوة أو ما يُتَطيّرُ منه[5].

---

(1) العمدة: 1/ 217.

(2) الصناعتين: 437.

(3) العمدة: 1/ 218.

(4) ينظر: البديع لابن المعتز: 75، والوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني: 48، والصناعتين: 431، والعمدة: 1/ 217، والبديع في البديع لأسامة بن منقذ: 400، والإيضاح: 2/ 594.

(5) ينظر: الصناعتين: 431، والإيضاح: 2/ 591.

ولّما كانت للمطلع أهميّة كبيرة في القصيدة العربية ـ طالت أبياتها أم قصرت ـ فقد تنبّه الشعراء ومن قبلهم النقّاد إلى وجوب المواءمة والمناسبة بين مطلع القصيدة وغرضها، حتى يستدلّ به على قصد الشاعر، ويبرز المعنى الذي يتوخّاه من أوّل وهلة.

إنّ (المطلع) في قصائد ابن جبير يتجلّى بمواقف أكثر وضوحاً وأسمى شاعريّةً وآسر دلالة. إذ يستنطق حاله والمعاناة التي ألّمت به واحتدمت داخله سائلاً ما عساه أن يفعل إزاءها؟ فقال[1]:

صبرتُ على غَدرِ الزّمانِ وَحِقدِهِ وَشَابَ لِيَ السُّمَّ الزُّعافَ بِشَهدِهِ

فهذا المطلع ينبئ بمراد الشاعر في شكواه من الزمان الذي غدر به، وأخذ يُكدّر عليه صفو أيّامه بما يزيّن له من أمورٍ يخالف ظاهرها باطنها.

وينتقل الشاعر إلى مطلعٍ آخر يشبه مطلع قصيدته التي سبقت الإشارة إليها من ناحية تطابق الحال مع مضمون القصيدة التي تلي أبياتها مطلعها، إذ يقول[2]:

لي نحو أرضِ المُنى من شَرقِ أندَلُس شَوقٌ يؤلّف بينَ الماءِ والقَبَسِ

فيظهر في المطلع واضحاً اسم الموضع الذي استقرّ في ذهن الشاعر، ملبّياً حاجةً متطلّبةً في حرف الرويّ وهو (السين).

وحينما ينتقل إلى مطلعٍ آخر لقصيدةٍ أخرى، يتغيّر فيها الغرض والوزن، وحتى مجموع اللفظ الذي برز وحروفه في المطلع، من ذلك قوله في مدح صلاح الدين الأيوبي[3]:

أطلّت على أُفقِكَ الزّاهِرِ سُعُودٌ مِنَ الفَلَكِ الدّائِرِ

إذ نلحظ أنّ دائرةً في صدر البيت (الأفق)، ودائرة في العجز (الفلك)، فتداخُلُ هاتين الدائرتين غير محدّدتي المحيط يجعلهما تتّسعان بحسب أفق المتلقي، فهو أولى بما يتحرّاه من المطلع.

(1) ديوانه: 100.

(2) ديوانه: 114.

(3) المصدر نفسه: 110.

وفي مطلع آخر يتجسّد التعجيل في نبض التفعيلة للبحر المتقارب، منسجماً مع الغرض من قول القصيدة، وموضّحاً في تسارع جميل مدى شوق الشاعر في تحقّق زيارة (مكّة المكرّمة) إذ يقول[1]:

بَلغــتَ المُنــى وَحَلَلــتَ الحَــرَم فَعَــادَ شَــبَابُكَ بَعــدَ الهَــرَمْ

فيدمج الشاعر الصدر بالعجز، فيتجسّد بلوغ المنى بعودة الشباب.

من خلال ما تقدّم نرى أنّ الشاعر أجاد في ما انتخبناه من مطالع قصائده إجادةً عالية المستوى، وأظهر قدرةً كبيرةً في التعبير بمفتتح كلامٍ مناسبٍ، لما سيؤول إليه هذا المطلع في بقيّة أبيات القصيدة، وقد وضّحنا ذلك كلٌّ إزاءه.

2ـ المقدّمة:

يسير بناء القصيدة في شعر ابن جبير على وفق تتابعٍ وتسلسلٍ منطقيين، عبر تركيبةٍ تتجسّد بالمطلع والمقدّمة فحسن التخلص والعرض ثمّ الانتهاء.

فحينما ينتقل شاعرنا من المطلع إلى المقدّمة نراه يسترسل في إيراد الألفاظ ذات المعاني المتّصلة بعلاقةٍ وثيقةٍ مع المطلع، قد تمتدّ المقدّمة معها من بيتين إلى عدّةِ أبيات. نراه في قصيدةٍ يكتفي ببيتٍ واحدٍ يضعه مقدمةً لها، فيقول في مستهلِّ قصيدته[2]:

لا وَأعطــافِ الغُــصونِ المُــيَّسِ والــصَّبَا تُزجــي عَليــلَ الــتَّنفُسِ

وابتِــسامُ الــرُّوضِ للطــلِّ وَقَــد رَقــرَقَ الــدَّمعَ بِجَفــنِ النَّــرجِسِ

مَــا رَأينَــا يَــومَ أُنــسٍ مِثلَــهُ كَــانَ أســنَى بُغيَــةَ المُلــتَمِسِ

(1) المصدر نفسه: 125.

(2) المستدرك: 123.

فالشاعر يمزج بين مطلع القصيدة ومقدّمتها المتمثّلة بالبيت الثاني، ثم لا يسترسل في هذه المقدّمة بل يتناول الغرض مباشرةً بذكر يوم الأنس الذي كان يعدّه أجمل أيّامه وأسعدها. وهذا ما يسمّيه ابن رشيق (الوثب)، حينما يهجم الشاعر على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة[1].

وربّما يطول هذا التقديم في شعره إلى أبياتٍ تستحوذ على القصيدة حتى يستغرق جزءاً كبيراً منها. من ذلك قوله في مدح الملك الظافر (صلاح الدين الأيوبي)، إذ تستحوذ المقدمة على (خمسةَ عشر) بيتاً من القصيدة التي يقول في مطلعها[2]:

أطلَّـتْ عَلـى أُفقِـكَ الزّاهِـرِ ... سُـعودٌ مِـنَ الفَلَـكِ الـدّائِرِ

فالشاعر ينتقل في هذه القصيدة على ثلاثة مستويات من المواقف، فيتجلّى مدح (صلاح الدين) في (ثمانية) أبياتٍ، أوّلها قوله بعد المطلع[3]:

فأبشِرْ فإنَّ رِقَابَ العِدَى ... تُمَدُّ إلى سَيفِكَ البَاتِرِ

وعَمّا قَليلٍ يَحِلُّ الرَّدَى ... بِكُنْدِهِمُ[4] النّاكِثِ الغَادِرِ

وخِصبُ الوَرَى يَومَ تُسقِي الثَّرَى ... سَحَائِبُ مِن دَمِهَا الهَامِرِ

فَكَمْ لَكَ مِن فَتكَةٍ فِيهِم ... حَكَتْ فَتكَةَ الأَسَدِ الخَادِرِ

كَسَرتَ صَلِيبَهُمُ عَنوَةً ... فَللهِ دَرُّكَ مِن كَاسِرِ

وغَيَّرتَ آثارَهُم كُلَّهَا ... فَلَيسَ لَهَا الدَّهرُ مِن جَابِرِ

---

(1) ينظر: العمدة: 1/ 231.

(2) ينظر: ديوانه: 110 ـ 111.

(3) المصدر نفسه: 110 ـ 111.

(4) الكُنْد بضم فسكون ـ كلمة اسبانية (CONDE) أصلها من اللاتينيّة (COMES) التي عرّبت كذلك عند الأندلس بلفظة قومس. وهو لقب شرف عند النصارى ورتبة لرؤساء الجيوش من الأمراء ـ والكند اليوم في المراتب الشريفة بأوروبا يأتي بعد المركيز وقبل البارون. ينظر: رحلة العبدري، أبو عبد الله محمد بن محمد العبدري: 94.

وأمضيتَ جَدَّكَ في غزوِهِم ... فَتَعساً لِجَدِّهِم العَاثِرِ
فأدبَرَ مُلكُهُمُ بالشَّآمِ ... وَوَلَّى كَأمسِيهِم الدَّابِرِ

ففي هذه الأبيات يعدّد الشاعر محاسن (صلاح الدين) وأخلاقه، وما امتاز به من بقيّة الملوك والأمراء والخلفاء من ناحيتي الشجاعة والإقدام، واصفاً إيّاه بالصفات التي رآها الشاعر أنسب من غيرها في خصاله، متطرّقاً إلى انتصاره في الشام الذي سبق هذا الانتصار في بيت المقدس.

ثمّ ينتقل الشاعر في هذه المقدّمة واصفاً جنود (صلاح الدين) في بيتين هما قوله[1]:

جنودُكَ بالرُّعبِ مَنصورةٌ ... فَنَاجِزْ مَتَى شِئتَ أو صَابِرِ
فَكُلُّهُمُ غَارِقٌ هَالِكٌ ... بِتَيَّارِ عَسكَرِكَ الزَّاخِرِ

وهو المستوى الثاني من المقدّمة الذي تتحوّل به العلاقة الحميمة بين الملك (صلاح الدين) القائد، إلى جنده ذاكراً ما تميّزوا به من شجاعةٍ وقوّة.

واستثمر في وصف هذا الجيش حديثاً للنبيّ ﷺ في اقتباسٍ جميل، يُضفي لهؤلاء الجند صفة الإتباع والامتداد لما سبقهم من أولئك الذين جاهدوا في سبيل الله، وهم تحت لواء النبيّ ﷺ، ليشحذ هممّهم ويقوّي عزيمتهم، مذكّراً بالحديث النبويّ الشريف ((فُضِّلتُ على الأنبياء بستٍّ: أُعطيتُ جَوامِعَ الكَلِمِ، ونُصِرتُ بالرُّعبِ، وأُحِلَّت لِيَ الغَنائِمِ، وجُعِلَت لِيَ الأرضُ مَسجِداً وَطهوراً، وأُرسِلتُ إلى الخَلقِ كافّة، وخُتِمَ بِيَ النَّبِيّون))[2].

ثم ينتقل إلى المستوى الثالث الذي يجسّده بأبياتٍ تطرّق فيها إلى انتصاره على الروم في مطلع إشارته إلى ذلك إذ يقول[3]:

فَتَحتَ المُقَدَّسَ مِن أرضِهِ ... فَعَادَت إلى وَصفِهَا الطَّاهِرِ

---

(1) ديوانه: 111.

(2) صحيح مسلم، مسلم بن حجاج النيسابوري: 1/ 371.

(3) المستدرك: 120.

وجُبتَ إلى قُدسِهِ المُرتَضَى فَخلَّصتَهُ مِن يَدِ الكَافِرِ
وأعليتَ فيهِ مَنَارَ الهُدَى وأحييتَ مِن رَسمِهِ الدَّاثِرِ
لَكُمْ ذَخَرَ اللهُ هَذي الفُتوح مِنَ الزَّمَنِ الأوَّلِ الغَابِرِ
وَخَصَّكَ مِن بَعدِ مَا زُرتَهُ بِهَا لاصطِنَاعِكَ في الآخِرِ

وبهذا تتمُّ مقدّمة القصيدة هذه عند الشاعر، حتّى ينتقل إلى جزءٍ آخرَ من أجزاءِ القصيدة وتركيبها.

وفي موضعٍ آخر ينتقل الشاعر إلى مقدّمةٍ طويلةٍ تصل إلى ما يقرب من نصف أبيات القصيدة وعدد أبياتها (واحد وخمسون) بيتاً، وهي من مطوّلات الشاعر التي ازدان بها ديوانه. وهذه القصيدة من أكثر القصائد ارتباطاً بذات الشاعر، والتي جاءت في رثاء ابنه. ويتجلّى ذلك من خلال المضامين التي وردت فيها بشكلٍ عام. وإذا أردنا أن نُفصّل أكثر في ذلك، فبعد المطلع يستعرض الشاعر لنا عمق حزنه وتنقّلات هذا الحزن على عدّة مستوياتٍ، ذاتيّة وغير ذاتيّة. فهو يدخل في مناجاةٍ أو حوارٍ داخليٍّ بينه وبين الحزن، مجسّداً هذا الصراع الأزليّ بين الإنسان وما يواجهه من منغّصاتٍ تُثيرُ أحزانه وأشجانه فيقول[1]:

رأى الحُزنُ مَا عِندِي مِنَ الحُزنِ والكَربِ فَـرُوِّعَ مِن حَالِي فَلَم يَستَطِع قُربِي
وأظهَرَ عَجزاً عَن مُقَاوَمَةِ الأسَى وأيقَنَ أنْ لا خَطبَ أعظَمُ مِن خَطبِي
وقال التَمِس غَيرِي لِنَفسِكَ صَاحِبا وَقُل لِلرَّدَى حَسبِي بَلَغتُ أرى حَسبِي
فَقُلتُ وَهَل يَكفِينِيَ الوَجدُ صَاحِب وكَيفَ وَمَا بِي قَد تَعَدَّى إلى صَحبِي؟

ثم ينتقل مستوى الحزن من الحوار الداخلي إلى أثر ذلك على ذات الشاعر بطبيعةٍ خاصّةٍ تميّزت بألفاظٍ دلّت على عجز الشاعر أمام الحزن، وهي كثيرةٌ في ثنايا هذه الأبيات مثل (الحزن، والكرب، والرّوع، والعجز، والأسى، والخطب، والردى، والوجد). لكنّ الشاعر بدل أن

(1) المصدر نفسه: 120.

يستسلم لهذا الحزن استقوى بالله ﷻ، وهذا من طبيعته المؤمنة بقضاء الله وقدره، وأنّ الأحزان يختبر بها عباده ومدى صبرهم على ما يلاقون، إذ يقول[1]:

فَلَمّا انْتَهَت بي شِدَّتي في مُصيبَتي وَبَرَّحَ بي يَأسي رَجَعتُ إلى رَبّي

فاستَشقِنْ روحَ الرِّضَى بِقَضائِهِ فَنادَيتُ يا بَردَ النَّسيمِ عَلى قَلبي

إلى الله أشكُو بالرَّزايا وَفِعلِها فَقَد كَدَّرَت شُربي وقَد رَوَّعَت سِربي

فدوّامة الحزن التي يدور الشاعر في فَلَكها لم تنقطع بالحال التي وصل إليها، معترفاً بضعفهِ واستعانته بالله تعالى، لينتشل نفسه من هذا الوضع. لكنّ ذلك لم يمنع الشاعر من الاسترسال بهذا الحزن ذاكراً إيّاه بسببه وهو وفاة ابنه[2]:

وَمِن أجلِ ما بي أبدَتِ الشَّمسُ شُحُوبَ ضِياً قَبلَ الجُنوحِ إلى الحُجبِ

عَلى وَاحِدٍ قَد كانَ لي قَد فَقَدتُهُ عَلى غِرَّةٍ فَقدَ الجَوانِحِ لِلقَلبِ

فَحُزني عَلَيهِ جَاوَزَ الحَدَّ قَدرُهُ وَلاَ حُزنُ يَعقُوبٍ وَيوسُفَ في الجُبِّ

وبعد هذا الاسترسال في وصف الشاعر لحزنه، يبيّن لنا أثره عليه لكونه والد الميت، فيستعرض وقع الموت على نفسه.

ثم ينتقل إلى أثر الحزن على والدة الميت، ولكن ليس بلفظٍ من والدته، إنّما من الشاعر الذي هو والد الميت. فهو شكلٌ من أشكال استبطان وضوح آلام الأم الثكلى لفقد ولدها. والشاعر لا يوجد أقرب منه إلى ابنه وزوجه في التعبير عن المشاعر بخصوص كلٍّ واحدٍ منهما، فيقول[3]:

وَأكثَرُ إشفاقي لأُمٍّ حَزينَةٍ مُقَسَّمَةٍ بَينَ الأسَى فيهِ وَالحُبِّ

---

(1) المستدرك: 120.

(2) المصدر نفسه: 120.

(3) المصدر نفسه: 120.

وأذهلَهَا عَن حَالِهَا فَرطُ وَجدِهَا ... عَليهِ وَقَد يُستَسهَلُ الصَّعبُ لِلصَّعبِ

لم يكتفِ الشاعر بالتعبير عن حزن الوالدين بشكلٍ منفصلٍ، إنّما مزج هذين الحزنين مزجاً كريماً يدلّ على عمق العلاقة الظاهرة بين الأب والأم إزاء ولدهما المتوفّى. وبهذه الانتقالات يطوّع الشاعر لنا ألفاظاً كانت قياسيّةً في التعبير عن مشاعر الأب تجاه ولده المتوفّى ومشاعر آخرين، كالأم أيضاً.

فالشاعر هو خير من يعبّر عنها، لأنه أولى بالتعبير بوصفه والداً وشاعراً وزوج ثكلى. ثم ينقل مشاعر أُناسٍ آخرين مثل: (خالاته، وأبناء خالاته، وزوجه، وأجانب، وأقارب غيرهم) بحسب تسلسلهم في القصيدة[1].

ممّا تقدّم يبدو لنا أنّ هناك حبلاً متيناً يجمع أبيات المقدّمة في التعبير عن حزنٍ عميق. ولكن لم يظهر سبب هذا الحزن بشكلٍ واضحٍ وجليّ، فيستنطق القول في تعابيرَ عن الغائب الحاضر في ذاكرته، من غير أن يُطلعنا على المخصوص بالحزن، وهذا من طبيعة صاحب المصيبة، إذ لا يذكر اسم مصابه، وإنّما يشير إليه إشارة كما ذكرنا في قوله:

عَلى وَاجِدٍ قَد كَانَ لي قَد فَقَدتُهُ ... عَلى غِرَّةٍ فَقدَ الجَوانِحِ لِلقَلبِ

وبعد هذه المقدّمة تظهر الحاجة شديدة للتصريح بذات المتوفّى، فيستعرض محاسن مرثيّه فيها، ويكون ذكر المتوفّى في البيت ختام المقدّمة، إذ يقول[2]:

وَيَا أَحمَدُ المَحمودُ قَد كُنتَ مُشبِهاً ... بِطيبِ الحَلالِ الحُلوِ وَالبَارِدِ العَذبِ

ومن خلال استقراء النقّاد لديوان الشعر العربي القديم أشاروا إلى ندرة وجود قصائد تتناول موضوعاً واحداً من أوّلها إلى آخرها لا تخرج عن موضوعٍ سواه، فضلاً عن طبيعة بناء القصيدة العربيّة المتّسمة باستقلاليّة أبياتها[3]. إلاّ أنّ شاعرنا حاول أن يخرج عن هذا التقليد، فأتى بمقدّماتٍ تبدو واضحةً لا يشوبها الغموض، أو يلفّ أجزاءها الانفصام ما بين المطلع

---

(1) ينظر: المستدرك: 120 ـ 121.

(2) المصدر نفسه: 120.

(3) ينظر: التوجيه الأدبي، طه حسين وآخرون: 150 ـ 151.

والمقدّمة من جهة، وبين غرض القصيدة وموضوعها من جهةٍ أخرى. فالشاعر المُجيد هو الذي (ينتخبُ لكلِّ موضوعٍ ما يناسبه من الكلمات التي تحدّد معناه بدقّة، فيضعها في المقدّمة، لتسدّد الذهن نحوه، وتشير إليه وتنبّه عليه منذ الوهلة الأولى)[1]، وهو ما أشرت له في ما سُقته من أمثلةٍ على مقدّمة القصيدة في شعر ابن جبير.

3ـ التخلّص والعرض:

يقصد بالتخلّص (أن يستطرد الشاعر المتمكّن من معنى إلى معنى آخر... بتخلّصٍ سهلٍ يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأوّل إلاّ وقد وقع في الثاني، لشدّة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتى كأنّهما أُفرغا في قالبٍ واحد...)[2].

ومن خلال ما استقرأته من شعر ابن جبير ظهر أنّ الشاعر يعرض في كثيرٍ من قصائده الموضوع الذي يريده بأبياتٍ قليلةٍ يلخّص فيها فكرةً أو يشير إلى معنى مقصودٍ يستقلّ بذاته عن الغرض الأساسي من القصيدة. فهو بمثابة جسرٍ يمهّد الطريق لتخلّص الشاعر في نظمه. لذلك ارتأيت أن أسمّيه (العرض) وأسوقه مع (التخلّص)، كونه يأتي معه أو بعده مباشرة.

إنّ تقسيم القصيدة العربيّة على هذه الأقسام الفرعيّة ليس عملاً قسرياً أتى النقاد به اعتباطاً، إنّما هو انتقالاتٌ ذهنيّة ووقفاتٌ نفسيةٌ عند الشاعر في مواقف يرتّبها اعتماداً على خصوصيّةٍ في القريحة الشعرية.

ويتجلّى ذلك من خلال هذه التقسيمات بانتقالاتٍ يمكن الإحساس بها بإعمال الذهن، وربّما تسهل هذه العملية عند شعراء آخرين، وهي عملية تتبّعٍ لما يَرِدُ في القصيدة من تسلسلٍ، يعتمد أساساً على منطقيّةٍ خاصّةٍ بالشاعر يُنظّمُ في أفكاره.

(1) الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر، د.أحمد الربيعي: 14.
(2) خزانة الأدب: 1/ 329.

فَحُسن التخلّص يُعدّ حلقة الوصل وعامل الارتباط الذهني والموضوعي بين أغراض القصيدة الواحدة[1]، وإنّ الانتقال من قسم إلى آخر من القصيدة يحتاج إلى إحساسٍ يُطابق إحساس الشاعر في هذه الإيقاعات الدالّة عليه، متنقلةً من معنى إلى آخر، مستجلياً فيها عطاءه الشعري داخل القصيدة، بوصفها وحدة شكلية أمام الناقد أو الباحث، ويفرز فيها معايير مستنبطةً من خلال أبياتها، شرط أن تكون هذه المعايير معتمدةً على دلالاتٍ دقيقةٍ تُقنع من يقرأ هذا الاستنباط، وتجعله على قناعة تامّة بصحّة الاستقراء ومعطياته الفنّية من ناحية الدلالات والغرض وخصوصية كل قسم في ما يعبّر عنها من معانٍ بتتابع هذه الانتقالات. فإن أجاد الشاعر حسن التخلص وأتى بصلةٍ لطيفةٍ بين أجزاء القصيدة من دون انقطاع، أمسك بزمام المعنى الذي أراد، وانتقل بينها بسهولةٍ وسلاسةٍ وتدرّجٍ لا يؤثّر على نسج البيت وصياغته[2].

تطرّقنا في ما سبق إلى المطلع، ثم بعد ذلك إلى مقدمة القصيدة، وجاء دور التخلّص والعرض، اللذين قد يكونان منفصلين أو متّحدين في استقراء القصيدة عند ابن جبير.

فممّا جاء من أبيات الشاعر التي تجسّد فيها حُسن التخلّص والعرض، قصيدته التي يقول في مطلعها[3]:

خَلعتَ العِذارَ بِشَيبِ العِذارْ   فَمَا يُقبَلُ اليَومَ مِنكَ اعتِذارْ

فحينما ينتقل الشاعر من حسن التخلّص إلى العرض يستفتح قوله بأداةٍ يستعين بها في الانتقال، وتتمّ إمّا بحرف عطفٍ وإمّا بحرفٍ يُعطي دلالة العطف. والعطف هنا ليس عطفاً نحويّاً في كلّ الأحوال، وإنّما عطف دلالةٍ على دلالةٍ أخرى مترتّبةً عليها في معانٍ تُيسّر فيها التراكم الدلالي للوصول إلى محطّةٍ ساق الشاعر فيها ألفاظه. من ذلك قوله[4]:

---

(1) ينظر: بناء القصيدة عند الشريف الرضي، د.عناد غزوان: بحث منشور في كتاب الشريف الرضي دراسات في ذكرة الألفية: 218 ـ 219.

(2) ينظر عيار الشعر: 149، ومنهاج البلغاء: 318 وما بعدها.

(3) ديوانه: 101.

(4) ديوانه: 101 ـ 102.

جَـلا صُـبحُهُ عَنــكَ ليـلُ الـشّبابِ ... فَشمـسُكَ مُؤذِنـةٌ باصفِـرارْ

أراكَ صَـحِبتَ حَيـاةَ الغُـرورِ ... وَتَـسحَبُ جَهـلاً ذُيـولَ الفِـرارْ

ألَـستَ تَـرَى كَـدِراً صَفوَهَـا ... وَجمعُكَ قَـد مَـالَ يَبغِـي انكِـدَارْ

وكَيـفَ تَنـامُ عَلَـى غِـرَّةٍ ... وَسَـيفُ المَنِيَّـةِ مَاضِـي الغِـرَارْ

فَلَـو كُنـتَ تَحـذَرُ صَـرفَ الـرّدَى ... إذن لَتَقَـى النَّـومَ عَنـكَ الحِـذَارْ

فالشاعر يسرد في هذه الأبيات معاني متلاحقةً في ذكر الشيب، عن طريق حوارٍ داخليٍّ بين الشاعر ونفسه، إذ استعمل الفعل وزمنه في حسن التخلّص والعرض في أوّل كل بيت، وابتدأ ذلك بالفعل الماضي (جلا). وينتقل في البيت الثاني إلى الفعل المضارع (أرى) متّصلاً بكاف الخطاب، وهو خطابٌ ساقه الشاعر مُظهِراً فيه أثر المشاركة الجماعية في وقوع الفعل، ثمّ بعد ذلك ينتقل إلى فعل الرؤية (ترى) مجرّداً من أيّ اتصالٍ بضمير، لكنّ هذا الفعل مسبوقٌ بلفظة (ألست)، وهي شكلٌ من أشكال الحث. وبعد ذلك يعطف بالواو مصحوباً بـ(كيف) الاستفهامية يليها الفعل (تنام)، الذي يفيد الزمن المضارع، حتى يقرّر حقيقة ما آل إليه حال الشاعر، وهذه الأبيات تشتمل في دلالتها المعاني التي نطق الشاعر بها. وقد امتزج حسن التخلّص مع العرض في هذه الأبيات، ليشكّل أحد مظاهر بناء القصيدة وتماسك أجزائها.

ويعدّ الفصل بين التخلّص والعرض من أخصّ خصائص شعر ابن جبير، إذ تبدو واضحة المعالم داخل القصيدة نفسها، حتى ينفرد حسن التخلص بأبياتٍ يمكن الإشارة إليها. من ذلك قصيدته التي يقول في مطلعها[1]:

أقـولُ وآنَـستُ بالليـلِ نَـارًا ... لَعَـلَّ سِـرَاجَ الهُـدَى قَـد أنـارَا

وإلاَّ فَمَـا بَـالُ أُفـقِ الـدُّجَى ... كَـأنَّ سَـنَا البَـرقِ فِيـهِ اسـتَطَارَا

(1) المصدر نفسه: 104.

نرى أنّ حسن التخلّص ينفصل عن العرض بأبياتٍ بيّنة. إذ يظهر ازدياد الشوق من جرّاء القرب إلى وصول المدينة المنوّرة، فيقول[1]:

حَنيناً إلى أحمدَ المصطفى ... وَشَوقاً يَهيجُ الضُّلوعَ استِعارا

وَلاحَ لَنا أُحُدٌ مُشرِقاً ... بِنورٍ مِنَ الشُّهَداءِ استَنارا

بينما ينفصل العرض عن سابقه بدلالة البيت الشعري.

وعلى الرغم من انفصال حسن التخلّص عن العرض داخل القصيدة، إلاّ أنّ الشاعر قد استعاض عن هذا الانفصال بأن جعل هناك ترابطاً وتمازجاً داخل هذه الأبيات، فقال[2]:

فَمِن أجلِ ذلك ظَلَّ الدُّجى ... يَحُلُّ عُقودَ النُّجومِ انتِثارا

ومن ذلك التُّربِ طابَ النَّسيـ {م} ... مُ نَشراً وَعَمَّ الجَنابَ انتِشارا

إذ تتداخل صور حسن التخلّص مع العرض عند ابن جبير في هذين البيتين، حتى يمكننا القول إنّ هناك تركيباً جميلاً لهذا في شعره. فنحن إزاء مشهدين، الأول مشهد نفسي:

حَنيناً إلى أحمدَ المصطفى ... وَشَوقاً يَهيجُ الضُّلوعَ استِعارا

والمشهد الثاني روحي:

ولاحَ لَنا أُحُدٌ مُشرِقاً ... بِنورٍ مِنَ الشُّهَداءِ استَنارا

لقد وظّف الشاعر المشهدين بشكلٍ فنيٍّ ينفرد فيه، فبدلاً من أن يختتم الكلام به أكمله بمعنىً مرافقٍ آخرَ استنبطه لشخصه، مستغلاً المشهدين حتى جعل الصورة تقفُ على ثلاثة مشاهد، استوفى فيه النور الذي شمل المشهدين الأوّليين باحتفالية انتثار النجوم، حتى جعلها محتفيةً بما تسطع عليه بضوئها.

وبذا قدّم الشاعر لنا مدركاتٍ لا يستطيع أيّ شاعرٍ أن يسوقها لنا، لولا قدرة ابن جبير وبراعته في ذكرها بهذا الوصف الجميل، لأنها تطابقت كليّةً مع نفسه وشخصه، فعبّر عنها بهذا

---

(1) ديوانه: 104.

(2) المصدر نفسه: 104

اللفظ الخالد الذي لا يجاريه فيه أحد، وهذا من أثر تجربته وخبرته في الحياة والمعرفة التي كانت معينه الأثير في استنباط المعاني وإيحاءات الدلالات والمشاهد.

إنّ ما ذكرته بشأن امتزاج حسن التخلص والعرض بعضها مع البعض أو انفصالهما كان من منظورٍ دلاليٍّ، يخصُّ انتقال الشاعر بين أجزاء القصيدة من ناحية المعنى، إلاّ أنّ أسلوبه تنوّع في هذه الانتقالات، وأظهر انتقالاً آخر عن طريق اللفظ الذي أسّس له بعبارة (يا ليت شعري). إذ يقول في إحدى قصائده[1]:

تَنَازَعُ الرِّيحُ مِنْهَا صَعبَ مِقْوَدِهَا ... فَتَرتَمِي بِعَنَانٍ مُسمِحٍ سَلِسِ

لَولا حَذَارِيَ أَن أُذكِي لَهَا لَهَبَاً ... زَجَيْتُهَا بِرِيَاحِ الشَّوقِ في نَفَسِي

يَا لَيتَ شِعرِيَ والآمَالُ مُعوِزَةٌ ... وَرُبَّمَا أمكَنَتْ يَوماً لِمُختَلِسِ

فالمعادل الموضوعي للشاعر يستجليه بقرينٍ مُعيّن يستثمره تزجيةً للوقت العصيب، حتى يعلّل به نفسه بآمالٍ مرتقبة جسّدتها (يا ليت شعري) و(ربّما). فبدلاً من أن يستسلم للأمر الواقع، استنهض نفسه بمجموع الدلالة عن طريق الشرط والتزجية والتمنّي والتماس الفكرة بالأمل، حتّى يتحقّق الهدف الذي ينشده.

4ـ الانتهاء:

يُعدُّ (الانتهاء) أو (الخاتمة) المطلب الأخير لكلِّ قصيدةٍ في الشعر العربي، إذ هو (قاعدة القصيدة، وآخرُ ما يبقى منها في الأسماع)[2].

فعلى الرغم من طَرَفيّتها إلا أنّها تُشكّل عنصراً مهمّاً في أقسام القصيدة العربية، لِما فيها من معطياتٍ تتجلّى فيها روح القصيدة وخلاصتها الذهنية، وما توصل إليه الشاعر من خلال تسلسل الأفكار التي طرحها في ما سبق الخاتمة. وليس بعيداً أن تُحفظ من بين سائر أجزاء القصيدة، لقرب عهد السامع أو القارئ بها[3].

---

(1) ديوانه: 115.

(2) العمدة: 1/ 239.

(3) ينظر: الطراز: 485.

فعلى الشاعر أن يولي الانتهاء عنايةً بارزةً ويتخيّر له ألفاظاً جزلةً قويّةً رشيقةً، توحي بتمكّنه وإبداعه وإحسانه في هذا الجزء من الكلام، فكلّما زاد اهتمام الشاعر بعذوبة ألفاظه وتجنب مستكرهها، دامت لذّة قوله في الأسماع[1].

فالمتطلّبُ من الانتهاء أن يجعلنا على قناعةٍ بما توصّل إليه الشاعر، حتى نستشفُّ منه قدرته و موهبته من خلال اللفظ المرصوف في مجموع أبيات القصيدة.

ومن الشعراء (من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلّقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتوراً، كأنه لم يعتمد جعله خاتمة...)[2]. لكنّ ذلك لم يكن في شعر ابن جبير. إذ نلحظ في خواتيم قصائده تسلسلاً بيّنا تتدرّج فيه أجزاء القصيدة بدءاً بالمطلع والمقدمة فحسن التخلص والعرض ثم الانتهاء، وهذا ممّا يحسب لشاعرنا ولا يحسب عليه. وتبعاً لتنوّع الغرض الشعريّ الذي قال الشاعر فيه، تتنوّع الخاتمة بطبيعة الغرض والمعاني المتسلسلة داخل سياق أبيات القصيدة، حتى يصل بها على وفق منطقيّةٍ خاصّةٍ تتعلّق بشخص ابن جبير، ليجعلها نتيجةً حتميّةً لما ابتدأ به حتى آل إليه هذا الانتهاء.

فمن تنوّع الخواتيم نلحظ مسك الختام في قصيدته التي مدح بها أمير المؤمنين (أبا جعفر الوقّشي)، بعد أن يسترسل من تعداد خصاله، ويجعل منها مُطابقةً بين شخصه والعيد الذي هو عيد المسلمين الشرعي، حتى يصل بنا إلى ختام القول في خاتمةٍ تُعزّز المعاني التي تطرّق إليها متوصلاً إلى قوله[3]:

يَا مَن يَرومُ بلوغ بَعضِ صِفَاتِهِ ... هَيهَاتَ لَيسَ لِكُنهِهَا تَحديدُ

كَم ذا تُحَاوِلُ عَدَّ زَهرِ خِصَالِهِ ... أقصِر فَمَا لأقلِّهَا تَعديدُ

وتبرز الخاتمة في قصيدته التي قالها يهنئ الحجّاج بشرف زيارة الكعبة المشرفة، فبعد أن ينادي الحجيج متطرّقاً إلى الشوق للزيارة وعزم النيّة على الحج، يختتم القصيدة بحكمةٍ مستنبطةٍ

---

(1) ينظر: منهاج البلغاء: 285، وحسن التوسل: 255.

(2) العمدة: 1/ 240.

(3) المستدرك: 122.

توصَّلَ إليها الشاعر من خلال ثوابت طرحها في أبيات القصيدة، ويجسِّداً معاني مخصوصة حتى يصل إلى قوله في نداءٍ محبَّبٍ إلى نفسه، من غير أن يعزلها عن بقية الحجيج قائلاً[1]:

سِرْ بِنَا يَا حَادِيَ العِيسِ عَسَى ... أَنْ تُلاقِي يَومَ جَمْعٍ سِرَبَنَا

مَا عَنَى دَاعِي النَّوَى لَمَا دَعَا ... غَيرَ صَبٍّ شَفَّهُ بَرحُ العَنَا

شِمْ لَنَا البَرقَ إذا لاحَ وَقُلْ ... جَمَعَ اللهُ بِجَمْعٍ شَمْلَنَا

فمن حوارٍ داخليٍّ يناجي الشاعر نفسه بنداء حادي العيس، حتى يحصل على يوم الجمع بسربه المؤمّل.

أمّا في قصيدته التي خلت من ذكر مناسبتها في ديوانه[2]، نقرأ مناجاةً غامضةً مع ذاتٍ أخرى يشوب هذه المناجاة، سرٌّ شخصيٌّ يطّلع عليه الشاعر كُلِّيَّاً حتى يعترف به بوصفه ذنباً يحتاج توبة.

فمن تحوّلاته في ذاكرة الشاعر لاعتبارات توجّهاته الإسلامية، حتى يختمها بجزاء الله ﷻ بقوله ـ معتبراً بالزمن وعاقبته الآخرة ـ[3]:

أتَاكَ الرَّحِيلُ فَشَمِّرْ لَهُ ... فإمَّا إلى جَنَّةٍ أو لِنَارْ

وَكيفَ تَقَرُّ بِدُنيَاكَ عَيناً ... وَلَمْ تَدرِ أينَ يَكونُ القَرَارْ

وفي قصيدة أخرى قالها، وقد شارف المدينة المنوّرة، نراه بعد أن يعدّد شمائل الرسول الكريم ﷺ وزيارته، والخصائص التي تتجلى لزائره ﷺ بطوابع تترى في ذاكرة الشاعر، لها قرائنها الأثيرة التي يتلذّذ بها تلذّذاً روحياً، حتى يُحيلها في خاطره على لقاءٍ يتجسّد في لحظة شفاعةٍ وتزكيةٍ؛ ليلاقي فيها مآله في الجنة مع المسلمين، إذ يقول[4]:

---

(1) ديوانه: 130.

(2) المصدر نفسه: 101.

(3) المصدر نفسه: 102.

(4) المصدر نفسه: 106.

عَسَى لحظَةٌ مِنكَ لي في غَدٍ ... مَهَّدُ لِي في الجِنانِ القَرارَا

فَما ضَلَّ مَن بِهُداكَ اهتَدَى ... وَلا ذَلَّ مَن بِذَراكَ استَجارَا

ومن القصائد التي لها أثرٌ كبيرٌ في نفس الشاعر، والتي نالت حظاً وافراً في دراستي لشعر ابن جبير، قصيدته في رثاء ابنه التي تطرّقت إلى ما تناوله الشاعر من معانٍ ودلالات، أخذت مأخذاً كبيراً لقدرته شاعراً.

إذ يختمها برضاه بالقدر وحكم الله ﷻ في خلقه، فتستكين جذوة الشاعر الحرّى لهذا الفقد بخاتمة ارتاحت لها نفسه، وركنت إلى نتيجته، معلّلاً فيها ذاته بمصابه الجلل، حتى يأمل - بقرائن شرعية - بحتميّة دخول ابنه الجنّة برحمة الله من خلال رضا الوالدين، الذي يتمّم به رضا الله ﷻ، وبالمقابل فإنّ رضا لله ضمانٌ للمسلم في دخول الجنة، كما في قوله[1]:

رَضيتُ بِحُكمِ اللهِ فيكَ فَإِنَّما ... نُقِلتَ لِحِزبِ اللهِ بُورِكَ مِن حِزبِ

وإِنّي لَراضٍ عَنكَ فابشِرْ فبالرِّضَى ... أُرَجّي لَكَ الزُّلفَى وَمَغفِرَةَ الذَّنبِ

فَجادَت عَلى مَثواكَ مُزنَةُ رَحمَةٍ ... وَبَوّاكَ الرَّحمنُ في المَنزِلِ الرَّحبِ

(1) المستدرك: 121.

الفصل الثالث

المستوى الدلالي

توطئة:

الصورة الشعرية

المبحث الأول: مصادر الصورة

1. القرآن والسنة. 2. التراث الأدبي. 3. الطبيعة.

المبحث الثاني: الوسائل البيانية في تشكيل الصورة

1. التشبيه. 2. الاستعارة. 3. الكناية.

المبحث الثالث: أنماط الصورة الحسية

1. الصورة السمعية.

2. الصورة البصرية.

3. الصورة الشمية.

4. الصورة الذوقية.

5. الصورة اللمسية.



الفصل الثالث

المستوى الدلالي

توطئة:

يتناول هذا الفصل تبيان التفرّد الشخصيّ في إظهار الكلام من خلال مجموعٍ معيّنٍ من القول، يأخذُ طابعاً إبداعيّاً بوصفه شعراً أو نثراً أو أيّ كلام آخر غيرهما. إذ تتجلّى مجموعة عوامل تكرّس الشكل النهائي للنصّ الذي ينبو عن معطياتٍ ذات طابعٍ خاصٍّ متعلّقٍ بالذي قاله المنشئ.

خلال هذه العوامل المشار إليها يمكن أن نستعين بها نقاط إرشادٍ في تناول هذا النصّ الكلامي، لأجل تحليله من خلال تتبّع ما ينجلي في سياقه بالتشخيص، وذلك في قوانين عامّةٍ تمنحنا القدرة على استنباط أحكامٍ تُرشدنا إلى طبيعة النصّ ودلالته. وبذا تتشكّل الملامح العامّة التي ينفرد بها النصّ الإبداعيّ، فتتعلّق به ويتعلّق بها، فلا انفصال بينهما، لتكوّن ـ الملامح ـ العلاقة الجدليّة القائمة في هذا الشكل من النص اللغويّ الذي يظهر أمامنا، بطبيعة علاقاته ومكوّناته في التجربة الشعريّة، من خلال مجموع الألفاظ التي صاغها المُبدع، حتّى يُعبّر بها عن هذه التجربة، ليجعلها ظاهراً معيّناً في شكلٍ خاصٍّ أمام المتلقّي، فتكون محكّاً ذاتيّاً للمبدع الذي يترتّب عليه محكٌّ آخر بين النصّ الإبداعيّ وطبيعة المتلقّي في ما يتلقّاه.

وإزاء ذلك تظهر أمامنا بُنى أخرى مستنبطة تُشكّلُ ماهيّاتٍ جديدةٍ مستخرجةٍ على شكل صورٍ إبداعيّةٍ، تنبري عن محاكاةٍ صاغها لنا المبدع، فجعلها أمامنا كياناتٍ لغويّةً علينا أن نرتفع إلى مستوىً متطلّبٍ، حتّى يمكننا التوصّل إلى مقوّمات هذه المحاكاة في صورها النهائيّة، لتكون نقاطاً دلاليّة تُشكّل من أصولٍ معيّنةٍ في المستوى الصوتيّ، مروراً بالمستوى التركيبيّ الذي تجلّى بعد ذلك في المستوى الدلاليّ من خلال المباحث الثلاثة في دراستنا.

وأبرز ما يجسّد المستوى الدلالي (الصورة الشعرية)، إذ تعدّ معياراً يستكمل أركان البناء الشعري، ويقرّ فيها هذا المستوى المطبّق على شعر ابن جبير، وما يمنحه كلُّ موضوعٍ إزاءه.

(الصورة الشعريّة)

تعدّدت تعريفات الصورة لدى الباحثين والنقّاد كلٌّ بحسب منظوره الفكري ورؤيته النقديّة. فمنهم من يعرّف الصورة أنّها (تشكيلٌ جماليٌّ تستحضرُ فيه لغةُ الإبداع الهيئة الحسّيّة أو الشعوريّة للأجسام أو المعاني بصياغةٍ جديدةٍ، تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادليّةٍ فنّيةٍ بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبدّ طرفٌ بآخر)[1]. أو هي (تشكيلٌ لغويٌّ يكوّنها خيال الفنّان من معطياتٍ متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها...)[2]. ومنهم من يرى أنّ الصورة (رسمٌ قوامه الكلمات)[3]. أو (هي ذلك الشيء الذي يقدّم تشابكاً عقليّاً وشعوريّاً في لحظةٍ من الزمن)[4].

عُرفت الصورة لدى النقاد العرب القدامى كالجاحظ وابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم، واختلف مفهومها والدلالة التي استنبطها كلٌّ منهم في التعبير عن الصورة ومعناها، فكانت لهم جهودٌ وآراءٌ رسمت معالم هذا المصطلح، وأظهرت الأثر الذي يتركه في النص الشعري[5].

تبرز أهمّيّة الصورة في الشعر لما تحمله من دلالاتٍ وإيحاءاتٍ تصويريّةٍ مشحونةٍ بعواطفَ وأحاسيس تجلّت في نفس الشاعر، فظهرت بألفاظٍ وعباراتٍ مكثّفةٍ فيها مزايا الجدّةِ والابتكار، لذا كانت (أخطر أدوات الشاعر بلا منازع)[6]، وعُدّت مقياساً لجودة الشعر ووسيلة الشاعر في

---

(1) الصورة الفنية معياراً نقدياً، د.عبد الإله الصائغ: 159.

(2) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د.علي البطل: 30.

(3) الصورة الشعرية، سي ـ دي لويس: 21.

(4) الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، ت. س. إليوت: 28.

(5) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً: 107 وما بعدها.

(6) تطور الشعر العربي الحديث: 41.

نقل تجربته ووجدانه للمتلقّي[1]. وليس ذلك فحسب، بل (إنّ قوّة الصورة الشعريّة تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعريّة)[2].

يُعدُّ الذوق والخيال عنصرين مهمّين في تشكيل الصورة ورسم ملامحها، فالذوق يستلزم تواصلاً بين الشاعر والمتلقّي والنصّ المجسّد بالصورة الشعريّة، إذ إنّه (مَلَكةٌ يُقتدر بها على التمييز بين الجيّد والرديء، وتعين صاحبها ـ تلك الملَكة ـ على أخذ النافع واطّراح غيره، والحكم على الجيّد واتّباعه، وإبراز السيّئ واجتنابه، أو رسم الوسائل التي تؤدي إلى صلاحه)[3]، وهذا ما أفرد له دوراً مميّزاً وفاعلاً في إظهار جمال الصورة وأبعادها في النفس، ومدى انسجامها وتوافقها مع ما يألفه الإنسان ويلامس تجربته فيتفاعل معها. لذا كان الذوق (صورةً من صور تفاعل العمليّة الأدبيّة مع النفس الإنسانية، شعوراً وحسّاً، فكراً وعاطفة)[4].

أمّا الخيال فهو (المملكة التي تخلق وتبثّ الصورة الشعريّة)[5]، ويجسّد مقدرة الشاعر على إبداع الصورة، وبيان مدى تأثيرها في ذهن المتلقي، كونه (إحدى قوى العقل التي يتخيّل بها الأشياء)[6].

فالخيال (هو ذاك الإلهام الذي يعتبر نضجاً مفاجئاً غير متوقّع لكلّ ما قام به الشاعر من قراءاتٍ ومشاهداتٍ وتأمّلاتٍ، أو لما عاناه من تحصيلٍ وتفكير)[7].

والشاعر المبدع هو الذي ينقل تلك الملكات بصورةٍ فنيّةٍ مكثّفةٍ تستثير عواطف المتلقّي وتفاعله مع النص، (والشعر بصورته اللفظيّة المحدّدة لا يستطيع مهما بلغت قوّته الأدائيّة أن يعبّر

---

(1) ينظر: في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، د.فائق مصطفى و د.عبد الرضا علي: 43.

(2) الصورة الشعرية: 44.

(3) في الأدب والبيان، د.محمد بركات حمدي أبو علي: 161 ـ 162.

(4) المصدر نفسه: 164.

(5) الصورة الشعرية: 73.

(6) الصورة الشعرية في العصر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د.نصرت عبد الرحمن: 8.

(7) الصورة الأدبية، د.مصطفى ناصف: 12.

تعبيراً دقيقاً كاملاً عن التجربة النفسيّة العميقة التي قد يستعصي على اللفظ الإلمام بكلّ جوانبها، فتقوم الإشارة والإيماء مقام العبارة الصريحة[1].

تستكمل الصورة الشعريّة أركان البناء الشعري في شعر ابن جبير، إذ تُسهم في إرساء دعائمَ جديدةٍ قوامها المزج بين رؤية الشاعر وقناعة المتلقّي بالأثر الذي تُحدثه الصورة في نفسه. وتتجلّى قدرة الشاعر وإجادته في هذا الموضع حينما يمنح الألفاظ بُعداً تشترك فيه أفكاره ورؤيته وما تخلقه من علاقاتٍ تشبيهيّة واستعاريّة وكنائيّة، ثمّ استجابة الحواسّ الإنسانيّة وما ينتج عن ذلك كلّه من تفاعلٍ متبادلٍ بين الشاعر والمتلقّي.

والصورة المبتكرة الناجحة (لا تعني زخرفةً لفظيّةً فحسب، بل هي خلقٌ فنيٌّ واندماجٌ بين نسقين: الحسيُّ الذي يتجلّى ببراعة استخدام اللفظة زخرفيّاً ومعماريّاً وبلاغيّاً، والنسق الذهنيُّ أو المعنويُّ حين ترتفع الألفاظ إلى مستوى التأمّل المعنويّ العميق والنظرة البعيدة المدى في فهم الصورة كُلاًّ متكاملاً...)[2].

لذا سنتتبّع تشكيل الصورة في شعر ابن جبير بدءاً بالمصادر والمؤثّرات التي يعتمد عليها في تصويره الشعري، كونها الرافد الذي يغذّي الصورة ويعزّز بنيتها. ثمّ نتتبّع الوسائل البيانيّة في تشكيل الصورة ودورها البارز في بنائها وتزيينها وتقريبها من ذهن المتلقّي. ثم نتناول أنماط الصورة وارتباطها بالحواس، وكيف كانت وعاءً للصورة الحسّيّة، يبثّ الشاعر فيها رؤيته وتجربته، ويستثير بها المتلقّي بما تحمله من دلالاتٍ تُبرز قيمة الصورة وأثرها في النفس.

---

(1) الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس، د.شفيق البقاعي: 248.

(2) التحليل النقدي والجمالي للأدب، د.عناد غزوان: 89.

المبحث الأول

مصادر الصورة

تؤدّي الصورة دورها في النصّ الشعريّ، وهي تستند على مصادر تمدّها بدلالاتٍ لفظيّةٍ ومعنويّةٍ، تتيح لها الفاعليّة والتأثير المميّز في المتلقّي. وهي بتنوّعها تعكس قدرة الشاعر على تطويع ثقافته ومشاهداته وتجربته، لتكون أكثر قرباً من مخيّلة المتلقّي، وتعبيراً عن عمق الصلة والتفاعل المتبادل بين الطرفين، وهو ما يتمّ عن طريق جملةٍ من المؤثّرات أو المصادر التي استقى ابن جبير منها صوره وكان لها الأثرُ الأكبرُ في تشكيل الصورة وشدِّ نسيجها، ومنحها دوراً فاعلاً في عمليّة البناء الشعري.

1. القرآن الكريم والسنة النبويّة:

يشكّل القرآن الكريم والسنّة النبويّة الشريفة مصدرين مهمّين في الشعر العربي، ليس بوصفهما معيناً ثرّاً في القريض؛ بل لاعتبارهما الشرعي في النصّ اللغويّ، وما يمنحانه من معانٍ تستثمر عن طريق اللفظ. وقد أكّدت ذلك الدراسات التي تناولت هذا الجانب لدى كثير من الباحثين، قديماً وحديثاً[1]. وما تناقلته الكتب في هذا الجانب أكّد دوراً كبيراً للّفظ القرآني والحديث النبوي في إثراء الشعر العربي بصورٍ وتعابير أحدثت ثورة فكرية عظيمة، كان لها الأثر الحاسم على الوعي الذي ساد في العصر الإسلامي وما تلاه من عصور.

فالنصُّ القرآني يعدّ ملهماً للشعراء في التأثر والمحاكاة، لما يزخر به (من أسلوبٍ جميلٍ معجزٍ في الجمال)[2]. لذا تعمّق هذا الإدراك لدى الشعراء، لخطورة هذا المنهل الثرّ، وظهر واضحاً وجليّاً بصورٍ مختلفةٍ في أشعارهم، وابن جبير واحدٌ من هؤلاء الذين سأتناول مدى

(1) ينظر: خزانة الأدب: 2/ 455 وما بعدها، والبلاغة والتطبيق: 461، وعلم البديع: 268.
(2) الأسس الجمالية في النقد العربي: 187.

تأثرهم بلغة القرآن الكريم والحديث الشريف، والأسلوب الذي اتّبعه في بناء الصورة، مستفيداً من هذين المصدرين، لأنّه امتاز بالتزامه الدينيّ، وما لديه من إشارات قويّة ظهرت في شعره.

كوْن القرآن الكريم والسنّة النبويّة الشريفة مصدرين أساسيّين في شعر ابن جبير، وذلك عن طريق (الاقتباس والتضمين). وسبقت الإشارة إلى هذين الغرضين البلاغيّين لدى الحديث عن أساليب بناء الجملة، وأنّهما من الفنون البديعية المسهمة في عملية البناء الشعري[1]. إلاّ أنّ شاعرنا لم يكتف بذلك، بل أخذ ينهل من معين القرآن والسنّة الثرّ موظّفاً الاقتباس والتضمين لاستنباط الصورة وتعزيزها بهذين المصدرين. من ذلك قوله في حب النبي ﷺ وآل بيته[2]:

هُـمُ أهـلُ بيـتٍ أذهِـبَ الـرجسُ عـنهُمُ وأطلَعَهُـم أفـقَ الهُـدى أنجمـاً زُهـرَا

إذ يطرّز ابن جبير صورة آل البيت بألفاظ قرآنية، فنراه يلتقط لفظاً معيّناً من الآية الكريمة ﴿إِنَّمَا يُرِيدُ ٱللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ ٱلرِّجْسَ أَهْلَ ٱلْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا﴾[3] ويردفها بتعبيرٍ شعريٍّ يحاولُ فيه أن يساير النّسَق الكلاميَّ في دقّة الوصف، فينقلهم إلى صورةِ نجومِ هدايةٍ رُصّعت في سماء السائرين رفعةً وسمواً لهم، حتى تمكّنت من قلوب المسلمين.

ويسترسل الشاعر في انتقالات الصورة المستنبطة من آي القران الكريم في تحوّلٍ آخرَ يستثمره الشاعر باعتبارٍ جديدٍ، يُساق ضمن أبيات هذه المقطوعة، فتصبح الصُّور القرآنية سلسلةً ترتبط الأولى بالتي تليها، في قوله[4]:

هُـمُ جَاهَـدوا في الله حَـقَّ جِهـادِهِ وهُـم نَـصروا ديـنَ الهُـدَى بـالظُّبى نَـصرَا

إذ يستعين الشاعر بآي القرآن الكريم حتى يجعل الموصوف في حالةٍ من الحصانة والتزكية، مكرّساً عجز مناوئيه عن النيل منه، مستفتحاً قوله بأوّل الآية ﴿وَجَٰهِدُواْ فِي ٱللَّهِ حَقَّ

(1) ينظر الصفحة (124) من هذه الدراسة.
(2) ديوانه: 103.
(3) سورة الأحزاب: 33.
(4) ديوانه: 103.

جِهَادِهِۦ هُوَ ٱجْتَبَىٰكُمْ وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِى ٱلدِّينِ مِنْ حَرَجٍ ﴾ [1]، التي تجعل متلقي الشعر والعارف بالقرآن ودارسه يَضعُ في باله تكملة الآية، وما يرد فيها من ألفاظ فيجعل الشاهد القرآني خزيناً بمضامين الآية كاملةً، كصورةٍ مقدّسةٍ حتى يعزّزها بما تبقّى من البيت. وهو تحصيلٌ وصفيٌّ لما نطقت به الآية القرآنية في صورةِ السيف الذي يُشهر دفاعاً عن دين الله ﷻ وهو ناصره.

يتضح في البيتين المذكورين تأثر الشاعر بالعبارة القرآنية وحُسن توظيفه لها داخل السياق المختار. إذ تشكّلت لديه منظومةٌ معرفيّةٌ قرآنيةٌ بديلةٌ عن عباراتٍ أسلوبية أخرى، يبثّها في شعره أو يزيّن بها أبياته. فالتصوير (هو الأداة المفضّلة في أسلوب القرآن)[2]، لذا وظّفه شاعرنا وشكّل رافداً من روافد الصورة الشعرية لديه.

ومن الصور القرآنية في شعر ابن جبير، ترد إشارةٌ من غير أن ينطق بلفظٍ قرآني معيّن أو جزئيٍّ من آية أو آيةٍ كاملة، ولكنّه يعبّر عن ذلك في شكلٍ يجعل قارئ شعره على بيّنة من التعبير القرآني، وهذا ما ينبو عن موقفٍ شعريٍّ ذكره القرآن ولا يمكن للقارئ أن يجد هذه الصورة إلاّ فيه. من ذلك قوله[3]:

ويبيعوهـــا فـــربُّكُمُ اشـــتراها نفوســـاً تُربِحوهـــا في المعـــادِ

إذ يؤسّس ابن جبير صورته الشعرية - في هذا البيت - على تعابير قرآنية، يصوغها بأسلوبٍ دقيقٍ أخّاذٍ يحاول أن يحاكي فيه الإعجاز القرآني. إذ تستعار النفس وتتماهى إلى سلعة غالية يتعاورها البيع والشراء بين الخالق وعبده. لذا فإنّ الباذل نفسه ينال الجزاء في اليوم الآخر من بارئها ربّ العباد، فيحضّ الشاعر على تمكين بني الإسلام ببذل النفوس واسترخاصها في سبيل الله، من خلال صورةٍ قرآنيةٍ مطابقةٍ لما قصد إليه الشاعر، وهو بذلك يشير إلى الآية الكريمة ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ ٱشْتَرَىٰ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَٰلَهُم بِأَنَّ لَهُمُ ٱلْجَنَّةَ يُقَٰتِلُونَ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ

(1) سورة الحج: 78.
(2) التصوير الفنّي في القرآن، سيد قطب: 36.
(3) ديوانه: 99.

فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَاةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُمْ بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ ﴾[1].

مثلما كان القرآن الكريم المصدر الأوّل لثقافة ابن جبير الشعرية ووظّفه في رفد الصورة الشعرية لديه، كان الحديث النبويُّ الشريف في موقع الصدارة من لغة الشاعر، فلم يخلُ شعره من ذكر الأحاديث التي ساقها بين ثنايا ألفاظ شعره عامة. وهذا ما يدلُّ دلالةً قاطعة على مدى تأثّر الشاعر بالحديث النبويّ الشريف، حتى جعله معيناً تَشبّعَ به وبلغته، فاستقى منه صوراً تؤيّد ما تطرقت إليه آنفاً. من ذلك قوله[2]:

فـإنَّ رسـولَ الله قَـد قَـالَ زيّنـوا بأصـواتِكُم آي الكِتَـابِ المُطَهَّـرِ

بعد أن يسوق ابن جبير مجموعةً من الأبيات يصفُ بها شيئاً معيّناً خصّه بصفةٍ، يُفترض أن تكون ميزته التي لا تستبدل، وهي جمال الصوت. إذ ذكر مجموعةً من المواضع التي ينبغي لجمال الصوت أن يكون سبيلها إلى السماع، حتى تتيح مجالاً رحباً في ذهن المتلقي، ليجعله دليله في إباحة الغناء، مستعيناً بنصٍّ من الحديث النبوي الشريف، الذي يدلّ على التزام الشاعر بالشرع الإسلامي الذي لا يحيد عنه. وهو من الخصال المعروفة عن ابن جبير في تديّنه وعدم خروجه على التعاليم الإسلامية. ولو أنَّ إباحة الغناء من الجوانب غير المقطوع فيها عند علماء المسلمين[3]. إلا أنَّ بعض البيئات الإسلامية أباحت الغناء أو شكلاً من أشكاله، مثل بيئة الحجاز والأندلس التي منها ابن جبير[4].

إذ يقوّي الشاعر من حجته في استساغة الغناء والقبول به من الناحية الشرعية، فيحيل المتلقي على حديث للنبي ﷺ ((زيّنوا القرآن بأصواتكم))[5]. فتجويد القراءة وتحسينها يجعل القلب خاشعاً وأشدّ ميلاً إلى السماع، فيبرز الحرف وتظهر الدلالة واضحةً من خلال اللفظ، لذا

---

(1) سورة التوبة: 111.

(2) ديوانه: 109.

(3) ينظر: العقد الفريد: 6/ 8 وما بعدها.

(4) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 53 وما بعدها.

(5) صحيح البخاري: 6/ 2742.

نراه يحاول مماثلة صورة جمال الصوت عند الإنسان، ليجعله حجّةً شرعيةً على ما ذهب إليه في إباحة الغناء.

وفي موضع آخرَ يقول[1]:

وأثْــرتَ دَرءَ الحــدِّ عَــنهُم بِــشُبهَةٍ   لظــاهرِ إســلامٍ وَحُكمُــكَ أعــدَلُ

يستنهض الشاعر (المنصور الموحّدي)، مستفيداً من حديثٍ مخصوص ((ادرءوا الحدود عن المسلمين ما استطعتم))[2]، بوصفه حكماً شرعيّاً يمكن للحاكم الأخذ به. فما أخذ به هو التزامٌ بنصِّ الحديث النبوي الشريف، وبنى الشاعر على ذلك مستتبعاً قوله إنَّ ذلك ميزةٌ للممدوح في ما هو فيه، فضلاً عن إقراره بعدل الحاكم. ومن مُجمل البيت يُفهم بأنَّ الحاكم قمينٌ بالحكم الشرعي في الحديث وبالعدل في الحكم. فيستمدُّ شاعرنا الحديث الشريف ملمّحاً بالتزام تنفيذ الحدِّ قطعاً لدرء الشبهات الملمّة بالإسلام، وغيّر ابن جبير في متن الحديث فأدخله في سياقٍ جديد أكثر إلزاماً بالتنفيذ، بإحالته على الوالي من خلال خطاب المفرد.

وممّا أفاد الشاعر منه في شعره إدخاله لصورةٍ من صور الشعائر الدينية، ولاسيما ما يتّصل منها بمناسك الحجِّ إذ يقول[3]:

وَلَو لَــم يُعَقْــنِي العُــذرُ عَن قَــصدِ رَبعِــهِ   سَــعَيتُ كَمَــا يَــسعَى المُلبِّــي إلى الــصَّفَا

يُبرز ابن جبير شدّة لهفته على رؤية ممدوحه (ابن حمويه)، فيأتي بصورةٍ جميلةٍ يردفها بأخرى مستلّة من صورة ركض الحجيج بين الصفا والمروة، وهم يؤدّون شعيرة الحج، لكنَّ سعي الشاعر إلى صاحبه يحول دونه عذرٌ يُسامح عليه، إذ إنَّ همّته قُرنت بهمّة الساعين وشوق الزائرين. بهذا التأسيس على شعائر الحج يمنح الشاعر الصورة ألقاً متسامياً يحمّل بها عجز بيته بمحاكاة التلبية وصوت الداعين.

---

(1) ديوانه: 123.

(2) سنن الترمذي، محمد بن عيسى الترمذي: 4/ 33.

(3) ديوانه: 118.

2. التراث الأدبي:

لم تقتصر مصادرُ الصورة لدى شاعرنا على المنهل الإسلامي وما فيه من صور وأخيلة فحسب، بل أخذ يستقي صوراً أخرى مستمدّة من خزائن التراث العربي، بما تزخر به من أفانين البلاغة والفصاحة سواء كانت شعراً أم نثراً.

ففي باب التأثّر بالموروث الشعريّ العربي تطالعنا صورة استقرأتها في ديوان ابن جبير، وبدت ملامحها في أبياتٍ يُمكن أن يشار إليها بالتأثر من قريبٍ أو بعيد، لمن له معرفةٌ بالموروث الشعري العربي، وهي أبياتٌ قالها ابن جبير يصف ناقته التي أوصلته إلى ممدوحه[1]:

وَافَــت أمــيرَ المؤمنــينَ بِـنَا عَلَــى	شَــحطِ النَّــوَى فَلَهَــا يَــدُ الإنعــامِ
لَــو أُنعِلَــت حُــرَّ الخُــدودِ كَرَامَــةً	لَــم تَقــضِ وَاجِبَهَــا مِــن الإكــرَامِ
وَلَــو استطَعنَا لَــم نَكُــن نُــطأ الثَّرَى	إلاّ عَلَــــى الأرواحِ والأجــــسَامِ
حَتَــى إذا رُفِــعَ الحِجَــابُ بَــدَا لَــنَا	مَلِــكٌ وَقُــل إن شِــئتَ بَــدرَ تَمَــامِ

بعد استقراء أبيات ابن جبير يمكننا القول بعد مقارنتها بقصيدة من شعر أبي نؤاس يمدح فيها الخليفة (الأمين)؛ إنّ الشاعر تأثّر بالمعاني الواردة فيها، وأعلن عنها من خلال سياق الأبيات. ولم يكتفِ ابن جبير بهذا التأثّر أو نقل المعاني، ولكن قبل هذا نراه يكتب قصيدته على البحر نفسه ـ وهو الكامل ـ فضلاً عن التشابه بين قافية قصيدته وقصيدة أبي نؤاس، ويمكننا أن نعدّ هذه القصيدة معارضةً لقصيدة أبي نؤاس التي قال فيها[2]:

وإذا المطــيُّ بِنَــا بَلَغــنَ مُحَمَّــداً	فَظُهــورُهُنَّ علــى الرِّجَــالِ حَــرَامُ
قَرَّبنَنَــا مِــن خَــيرِ مَــن وَطِــئ الثَّـرَى	فَلَهَــا عَلَــينَا حُــرمَــةٌ وَذِمَــامُ
رُفِــعَ الحِجَــابُ لَنَــا فَــلاحَ لِنَــاظِرٍ	قَـــمَرٌ تَقَطَّــعُ دُونَـــهُ الأوهَــامُ

(1) المستدرك: 125.

(2) ديوان أبي نؤاس: 408.

مَلِـكٌ إذا عَلِـقَت يَـدَاكَ بِـحَبلِهِ لا يعتريـكَ البـؤسُ والإعـدَامُ

فالصورة الفنية تولَّدت في قصيدة ابن جبير من خلال مقارنةٍ هذين النصين، ويُعلن التأثر عن نفسه بصورةٍ صارخةٍ في البيت الذي يقول فيه:

حتـى إذا رُفِـعَ الحِجَـابُ بَـدَا لَنَـا مَلِـكٌ وَقُـل إن شِـئتَ بَـدر تمَـامِ

فيما يرد هذا المعنى عند أبي نؤاس في بيتين هما قوله:

رُفِـعَ الحِجَـابُ لَنَـا فَـلاحَ لِنَـاظِرٍ قَـمَرٌ تَقَطَّـعُ دُونَـهُ الأوهَـامُ

مَلِـكٌ إذا عَلِقَـت يَـدَاكَ بِـحَبلِهِ لا يعتريـكَ البـؤسُ والإعـدَامُ

مع ما يظهر من تأثر شاعرنا بالمعنى الذي أورده أبو نؤاس وأخذه إيّاه، إلا أنّه استطاع أن يكثّفه في بيتٍ واحد، وهو مما يحسب له في ذلك، فضلاً عن ذلك فإنّ ابن جبير شذّب الصورة عند أبي نؤاس وجمّلها من غير أن يفقدها وضوحها وجماليتها البادين في سياق البيت[1].

لم يقف ابن جبير على توظيف الموروث الشعري العربي في رفد مصادره التي يستنبط منها صوره، بل وظّف مصادر أخرى رأى فيها تعزيزاً للصورة وتنويعاً لموارده التي تُحدّدُ طبيعتها ومدى تأثيرها في النفس. ففي قوله[2]:

فلسـتَ تـرَى إلاّ قُلوبـاً وألسـنًا مُخالِفـةً هَـدي لِهَـذي كَوَاشِـحُ

فللقلـبِ عَقـدٌ وللّسـانُ يُطلِقـهُ يُخالِفُـه والفِعـلُ للكُـلِّ فَاضِـحُ

يوظّف ابن جبير قولاً للحسن بن علي (رضي الله عنهما): (ألسنٌ تصف وقلوبٌ تعرف، وأعمالٌ تخالف)[3]. إذ يظهر القلب واللسان متبارزين، فهم في خلافٍ تام. فالقلب عاقد النيّة

---

(1) تجدر الإشارة إلى أنّ النقاد العرب تناولوا مسألة التأثر بمفاهيم ومصطلحات مختلفة ما بين (الأخذ) و(السرقة) و(الإتباع). ينظر في تفصيلات هذا الموضوع: الوساطة بين المتنبي وخصومه: 183 وما بعدها، والصناعتين: 196، وما بعدها، وخزانة الأدب: 2/ 373.

(2) ديوانه: 95.

(3) ورد هذا القول منسوبا للحسن بن علي بن أبي طالب (رضي الله عنهما) في رحلة العبدري: 98.

على أمرٍ يُخفيه، واللسان ينطق بكلام يموِيه، فينجلي ذلك عن تناقضٍ صارخٍ لا يبين إلاّ بقرينٍ آخر أكثر وضوحاً، وذلك من خلال عملٍ عيانيٍّ يدحضُ قول اللسان ويكشف نيّة القلب.

وممّا أفاد منه ابن جبير في تعزيز مصادر الصورة (الآراء الفلسفية)، من ذلك قوله[1]:

يَعتقِدونَ الأمرَ دَوراً والنّاسُ كالزَّرعِ والحَصادِ

وظّف شاعرنا مقولةً فلسفيّةً ذكرها قائلها، وصاغها داخل هذا البيت الشعري جاعلاً منها خَللاً فكرياً في هذا الجانب. فيشنُّ على الفلاسفة حملةً هوجاء مُخطئاً إيّاهم في ما يذهبون إليه من معتقدات. واستطاع شاعرنا أن يبسط هذا المفهوم بتمثيل الدور ـ الذي (هو توقّف الشيء على ما يتوقّف عليه)[2] ـ بالنّاس حينما يتعاقبون جيلاً بعد جيلٍ على نحوٍ توضيحيٍّ بالزرع والحصاد. واستغل ابن جبير أطروحات الفلاسفة، ليقارع هذه الحجّة، وليبيّن بُطلان تصوّرهم، إذ إنّ الغاية أسمى من ذلك، وهي أنّ الإنسان خليفةُ الله في أرضه، وليس زرعاً ينضُجُ فيُحصَد.

من بين مصادر التراث التي يستقي ابن جبير منها صوراً ومشاهدَ يُعزّز بها صوره الشعرية؛ (الأمثال) وما تنطوي عليه من حكمةٍ وتكثيفٍ للمعنى واختصاره.

ففي قصيدته التي قالها في مدح (صلاح الدين الأيوبي)، يستعرض ابن جبير آراء فرقةٍ ضالّة بما تدّعيه من آراءٍ وشرائع تُخالف بها حقيقة الشريعة الإسلامية الصحيحة، فيفنّدها بأقواله ويجعل منها سَفَهاً يُخالف عقل المسلم[3].

لا يكتفي ابن جبير بهذا، ولكنّه ينقل لنا صورة هؤلاء المهجوّين إلى مثلٍ يربطهم به، فيجعل صورتهم موحيةً بما هم عليه من آراء. إذ يبني الشاعر قوله على المثل المعروف: (أشرد

(1) ديوانه: 100.
(2) التعريفات: 86.
(3) ينظر: ديوانه: 126، 127.

من نعامة)[1]. ويعزّز الصورة بما يكتنف هذا المثل من صفاتٍ تتعلّق بما يُطلق عليه وما يُضرب به في معنى الجهل والحمق والتغابي، فيحيله وصفاً لهذه الفرقة في صورةٍ من قوله[2]:

يُقيمـــونَ الـــصَلاةَ وَهُـــم فُـــرادَى   لَقَـــد شَـــرَدوا كَمَـــا شَـــرَدَ النَّعَـــامُ

فيعبّر شاعرنا بذلك عن الصورة التي وصفتها آنفاً من خلال موروث الأمثال.

وفي موضعٍ آخر، يشكو ابن جبير من الزمان فيقول[3]:

وأغـربُ مـن عنقـاءَ في الـدَّهر مُغـربِ   أخـــو ثقـــةٍ يـــسقيكَ صَـــافيَ وِدِّهِ

نراه يميل إلى مثلٍ آخر، لكنّ صورته ليست كصورة المثل السابق. إذ يجعله مـن النـدرة مـا يصلُ إلى درجة المستحيل في وصفه لصديقٍ، لا يمكـن أن يظهر في علاقـةٍ حميمـةٍ مـع الـشاعر، فيكون في حالةٍ من الشكوى والتذمّر ودوّامة فقد الخلِّ والإلف. وليست هـذه الـصورة الظـاهرة بغريبةٍ عن تشخيص الشاعر، لأنّه أولى مـن غيره بالإحساس بهـذا الـشكل الغريـب والعميـق والمتأثر تأثراً شديداً من خلال صورة (عنقاء مغرب) التي تُضرب مثلاً في المبالغة والتناهي الواقـع في أصولها، وللشيء الذي يُسمع به ولا يُرى ، فيقال: (أعزُّ من عنقاء مغرب)[4].

وتأسيساً على معنى البيت السابق، يبني الشاعر صورةً أخرى تبعثُ في البيـت الأوّل قـوّةً ومضاءً في المعنى من خلال البيت الذي يليه، وهو قوله[5]:

بنفـسِكَ صَـادِمْ كُـلَّ أمـرٍ تُريـدُهُ   فَلَـيسَ مَـضَاءُ الـسَّيفِ إلاّ بِحَـدِّهِ

فلأنّ الشاعر فردٌ في هذا المجتمع، لذا يستفرد في ما يواجهه من مشاقٍّ ومصاعب، فـيرى أنّ الأولى به أن يكون على استعدادٍ لتحمّل ما يعتوره من مصائب.

---

(1) مجمع الأمثال: 1/ 388.

(2) ديوانه: 128.

(3) المصدر نفسه: 100.

(4) ينظر: جمهرة الأمثال: 2/ 32، وثمار القلوب في المضاف والمنسوب، أبو منصور الثعالبي: 450.

(5) ديوانه: 100.

3. الطبيعة :

من المعلوم أنّ ابن جبير عُرف بالرّحالة، وتذكر المصادر التاريخيّة والجغرافية أنّه قام بثلاث رحلاتٍ جال فيها في البيئة العربية الإسلامية، وهذا ما جعله متميّزاً بزيارة الكثير من الأماكن والوصول إليها والعيش بها، ممّا يضفي عليه أنّه لا يرى بالعين نفسها التي يرى بها إنسانٌ آخر ما يجول في الطبيعة وما يظهر في البيئة، إذ إنّ له ذاكرةً وعيناً مقارنةً بين مجموع المشاهد التي مرّ عليها ناظريه.

فصورةُ الطبيعة التي يتطرّق لها شاعرنا تختلف عن صورةٍ أخرى يتطرّق إليها شاعرٌ آخر، ولكنّه ليس له من الرحلة نصيب، ممّا يترتّب علينا أن نكون أكثر تحوّطاً واستنفاراً ودقّةً في استنباط هذه الصور، آخذين بنظر الاعتبار وصف الرحّالة الشاعر، إذ ليست الصورة هنا بسهولة الصورة عند شاعرٍ غير رحّالة. فحينما يصف رقعة الإجازة وقد اختطّتها يد ممدوحه يقول[1]:

تُرسُـــــمُهَا أَنْمُلُـــــهُ مِثْلَمَـــــا ... تَمْــقُ زَهــرَ الــرَّوضِ كَــفُّ العِهَــادْ

ينقل ابن جبير صورة الطبيعة، ولكنّه يُحيلها رسماً يحتمل الملامح العامّة والخاصة، وما تنبو عنهما في عين الناظر من جهة زاوية التقاط الصورة والزمن المستغرق لها، والزمن الذي التقطت فيه والمزاج الشخصي.

يشخّص ابن جبير صورةً ماديّة يستمدُّ مادتها الأساسية من الطبيعة الزاخرة بحسنها، منمّقةً متناسقةً بالسرّ الإلهي الذي يحيل الأشياء على مرآةٍ تنعكس في ذات الشاعر، فيخلق منها سرّاً آخرَ يُبهج البصر بذائقته الشعرية.

ثم يسترسل ابن جبير في وصف هذه الرقعة المشرقة بأنّها خُطّت بحروفٍ نورانيةٍ أبهرت العيون ودخلت القلب فاستقرّت في الشغاف، فيقول[2]:

(1) ديوانه: 96.

(2) المصدر نفسه: 96.

في رُقعــةٍ كالــصُبحِ أهــدَى لَهَــا يَــدَ المَعَــالي مِــسكَ ليـــلِ المِــدَادْ

إذ لا يكتفي ابن جبير بالتقاط الصورة فحسب، إنما يجعل لها إطاراً يبرزها في عين المشاهد، فيختم على القلب بطابعها المتمثّل بـ(يد المعالي)، وجعل لها رائحةً كرائحة المسك بعد زوال ليله القاتم، حتى تصبح أكثر بروزاً ووضوحاً وتركيزاً فيمن يرى ذلك. وهذا يعود إلى عمق أثر هذه الصورة الملتقطة من الشاعر في خياله، إذ جعلها أولى بالتصوير من غيرها من صور الطبيعة.

وفي موضعٍ آخرَ يقول[1]:

لاح بــرقٌ مــوهنٌ مــن أرضِــكُم فَلَعَمْــري مَــا هَنَــا العَــيشُ هُنَــا

يستثمر ابن جبير مظهراً من مظاهر الطبيعة المحبّبة إلى نفسه، وقد كرّره في أكثر من موضع، فيوليه عنايةً خاصّةً في شعره. إذ يمزج البرق الموهن الصادر من أرض المزار (مكّة)، فتتحرّك عاطفته متزعةً منه رغد العيش، فنراه يرفع صوته وهو يقسم أنّ العيش والحياة في الأرض التي لاح منها برق الحبيب محمد ﷺ. فالنفس مطمئنّةٌ هانئةٌ بما نالت من وصالٍ في الملتقى الذي مرّ خاطفاً كالبرق في سماء الشوق، فيجعل صورة وميض البرق معياراً ذهنيّاً يكرّس فيه الصورة التي تجول في خاطره من جهة طبيعتها الخاطفة، وعلى الرغم مّا تتّصف به من خطفٍ إلاّ أنّها عميقةٌ بما تُرسله من إشارةٍ كفيلةٍ بفقدان هناءة العيش بمكانٍ غير مكّة المكرّمة.

وفي مواطن أخرى من شعره يوظّف ابن جبير مشاهد الطبيعة الحية بما تسبغه من حسن وجمال يغني الصورة التي ينشدها فيقول[2]:

ودمــــعُ عـــيني علـــيكم لأدمـــــع المُـــــزن جـــــارى

قارن ابن جبير في هذا البيت الشعري بين صورتين، صورة دمع عينه، وصورة المطر الجاري الذي شبّهه بالدمع، ليجعله صورةً تشترك بوصفٍ واحدٍ هو صورة الدمع بين دموعه

(1) المصدر نفسه: 130.

(2) ديوانه: 103.

المسترسلة بغزارة على (طيبة) البقعة المقدسة والأثيرة إلى نفسه، وبين السحابة المساقة إليها. وهذا دلالة على أنَّ هذه الأرض معروفةٌ بكثرة خيراتها وبركاتهـا. لكـنَّ المفارقـة تكمـن في أنَّ دمـوع الشاعر كانت تجاري دموع المزن، فكأنّه أحالها على شكلٍ من أشكال التباري بين دمـوع الـشاعر ودموع المزن، أيّهما أسبق بما يحويه، مؤكّداً حاله في الـشوق والوجـد، مازجـاً صـورةً مـن صُـور الطبيعة السخيّة، التي أراد أن يُحرز فيها قصب السبق على دموع المُزن، لِيُظهـر أنّـه أكثـر عطـاءً وأشدُّ حرصاً من هطول الغيث على الأرض. فعزّز وأكد مـا صـوّر مـن عـشقٍ وحُـبٍّ للمكـان المقدّس من خلال الصورة التي جسّدها في هذا البيت.

المبحث الثاني

الوسائل البيانية التي تُشكّل الصورة

تأتي الوسائل البيانيّة في مقدّمة المرتكزات التي يعتمد بناء الصورة الشعريّة عليها. فهي تبرزُ أسلوب الشاعر وتُظهر مزاياه وسماته، فتشغلُ بذلك مساحةً إبداعيّةً كبيرةً تُثير بها أفق المتلقّي وذاكرته، فتنهض بوظيفة الصورة وتُكرّسُ معناها، وتعمل على استثمار طبيعة المفردات والتراكيب التي تضفي تأثيرها على الصورة وتمنحها جِدّةً وتفرّداً. وأبرز تلك الوسائل البيانيّة (التشبيه، والاستعارة، والكناية).

1. التشبيه:

يُعدُّ التشبيه ركناً أساسياً من أركان البلاغة، لِمَا فيه من حسنٍ وجمالٍ يكسو المعاني ويزيدها رونقاً وبهاء، فهو (من أشرف أنواع البلاغة وأعلاها)[1]. وعَدَّ المُبرّد أكثر كلام العرب تشبيهاً[2]. وهو (الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى)[3]، ويعزّز الصورة بما يخلق من مماثلة واشتراك في الدلالة على المعنى وتقويته.

للتشبيه ركنان أساسيان لا غنىً له عنهما، وهما: المشبَّه والمشبّه به وهما عماد التشبيه، ثم تأتي أداة التشبيه ووجه الشبه ركنين آخرين، إلاّ أنّ وجودهما ليس لازماً، لجواز حذفهما أو حذف أحدهما.

---

(1) الإتقان: 2/ 114.

(2) ينظر: الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس المبرّد: 2/ 79.

(3) الإيضاح: 2/ 328.

تنوّعت تقسيمات التشبيه تبعاً لتنوع أركانه[1]، والذي يهمّنا من تلك التقسيمات ما يؤثر في تشكيل الصورة، وما له من جدوى في تحليلها، وما يتحدّد منها بطبيعة النص الشعري والتجربة الشعرية[2].

اعتمد ابن جبير على التشبيه بشكلٍ كبيرٍ في بناء الصورة الشعرية، ووظّفه لإثرائها بالحيويّة والحركة المتحصّلة من عقد المقارنة بين طرفي التشبيه (المشبّه والمشبه به). ويستثمر التشبيه بأشكالٍ متعدّدةٍ يساير فيها النسق البياني المتطلّب لرسم الصورة ومدى تفاعله معها.

ففي قوله يصف سفينة[3]:

كأنَّ بيضَ نَوَاحيهَا إذا انتشرتْ   لِواءُ صُبحٍ بَدَا في سُدفَةِ الغَلَسِ

يوظّف شاعرنا التشبيه بأركانه الأربعة (المشبّه، المشبّه به، أداة التشبيه، وجه الشبه) في هذا البيت. إذ يشبّه أشرعة السفينة بلواء الصبح الذي تستشف منه صورة متولدة من انبلاج الفجر ولونه، وصدّر تشبيهه بالأداة (كأنّ)، وهو ما يسمّى بالتشبيه المرسل المفصّل أو (التام)، لذكر أداة التشبيه ووجه الشبه[4].

تتداخل في هذا البيت صورتان التقطهما شاعرنا حتى ظهرتا كأنّهما مرتبطتين ببعضهما، وهذه العلاقة تأخذ طبيعة العلاقة الجدلية في حركيّة الأشرعة وانتشارها في الأفق، وبين لواء الصبح الذي ينبلج على الأمل الطامح في ما يتطلّع إليه في بشرى الوصول. ثم تتطوّر الصورة ليست بشكلها الواقعي، ولكن تترتّب عليها في ذهن الشاعر صورةٌ أخرى تأخذ وصفاً لونيّاً ألا وهو اللون الأبيض، الذي يصبح قرينةً أعمق في داخل الشاعر، بوصفه لوناً يقرّبُ ما يأمله منه، ويجعله أقرب من الموقع الذي شدَّ رحاله إليه. وهذه من خصوصيّة ذاتيّة الشاعر التي تحفزه لما

---

(1) لمزيد من التفصيل في هذا الموضوع ينظر المثل السائر: 1/ 388، والإيضاح: 2/ 335، وجواهر البلاغة: 214، وعلم أساليب البيان، غازي يموت: 98.

(2) ينظر: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د.كامل حسن البصير: 286.

(3) ديوانه: 115.

(4) ينظر: جواهر البلاغة: 234، وعلم أساليب البيان: 147.

يصبو إليه. وتتّسع الصورة الكلّية من خلال التشبيه حتى لا ترى لها إطاراً يؤطّرها بأبعادٍ معيّنة، ولكنّها تنفتح في الأفق إلى ما لا نهاية.

وفي موضع آخر يجتزئ ابن جبير ركناً من أركان التشبيه، وهو (وجه الشبه)، فيسمّى التشبيه (مرسلاً مجملاً)[1]، وذلك في قوله[2]:

جَبَّ السُّرى مِنهَا سَنامُ فِقَارِهَا فكأنَّهَا خُلِقَتْ بغيرِ سَنَامِ

بعد أن يُعبّرُ ابن جبير في الأبيات الأولى لهذه القصيدة عن عزمه وتصميمه للقيام برحلةٍ إلى ممدوحه، بيّن شوقه ورغبته في ذلك إلى درجة أنّه كفَّ كلَّ المصاعب والمعوّقات التي تحول دونه، متطرّقاً إلى التعب والنوم وعدم رغبة الآخرين في مشاركته في هذه الرحلة، ومن تعجّله في أمره هذا أنّه أشرك راحلته في هذا الوصف، حتى كانت شريكاً يعبّر عن حاله، واصفاً إيّاها وهي تغذُّ السير إلى ممدوحه. إذ يوجز مشهداً متحركاً يشترك مع الشاهد السابق في وصف وسائط النقل التي كان الشاعر يمتطيها حينئذ. فصوّر فيه هذه الراحلة التي أخذ المسير منها مأخذاً أجاد الشاعر في وصفه، فنقله صورةً محسوسةً، فأتى على سنامها ونفذ إلى فقارها، فحوّلها إلى ركوبةٍ ضامرةٍ نشيطةٍ كأنّها قُدّت من غير السنام. وأوجد ابن جبير علاقةً حميمةً بينه وبين دابّته التي تستوفي طبيعتها الحنينيّة مع ما يحنُّ إليه الشاعر.

حرّك ابن جبير هذا المشهد بأسلوبٍ جميلٍ استعمل فيه التشبيه صورةً بصورة. فما هو حاصلٌ في صدر البيت من تشبيه، يفضي إلى مشبّهٍ به آل إليه حال المشبّه المتخيّل من جرّاء التحوّل الذي أفضى إليه المسير.

لا يكتفي ابن جبير بهذا الوصف، ولكنّه يكرّس ـ مسترسلاً ـ وصف الناقة بفرسٍ ضامرٍ رشيقٍ منطلقٍ كسهمٍ خاطف، فتراه يتعجّب من السرعة غير المعتادة التي قطعت بها الراحلة كلَّ هذه المسافة فيقول[3]:

---

(1) وهو ما ذكرت فيه الأداة وحذف وجه الشبه. علم أساليب البيان: 150.

(2) المستدرك: 125.

(3) المستدرك: 125.

فأتَــت كأمثــالِ القِـــسيِّ ضَـــوَامِراً   وَلَرُبَّمَـــا مَرَقَـــت مُــــروقَ سِــــهَامِ

وفي موضعٍ آخر وصورةٍ أخرى من صور التشبيه يقول[1]:

دُو بَنـــانٍ مِثْـــلَ شـــؤبوب[2] الحَيَـــا   وَذَكَـــــاءٍ كاشـــــتِعَالِ القَـــــبَسِ

يسترسل ابن جبير في وصف ممدوحه ذاكراً أدبه وخلقه، ومعرجاً على سخائه وكرمه، فمثّل بصورةٍ حذف فيها وجه الشبه. إذ استعمل الأداة (مثل) في تشبيه بنان الممدوح بدفعات المطر المتلاحقة، وفي هذا التشبيه صورةٌ جيلةٌ والتفاتةٌ لطيفةٌ من الشاعر، حينما شبّه بنان الممدوح بالشؤبوب الذي من معانيه: (المطر يصيب المكان ويخطئ الآخر)[3]. فإضفاء تخصيص الكرم للممدوح يكرّس عدله وتخيّره لمن هو أهل للنوال، إذ جعل صورة كفّ الممدوح فأحالها على بنانٍ تحاكي زخّات المطر التي تحيي الأرض في إغداقها. وبعد ذلك يلتفت إلى سجيّةٍ أخرى، وهي ذكاؤه المتوقّد حين ماثله بقبسٍ من نورٍ متوهّجٍ، فكان التشبيه (مرسلاً مجملاً).

في هذا البيت وازن الشاعر بين صورتين أثيرتين لديه، مثلما وازن بين الكلام والفطنة لدى ممدوحه، فجاء بـ(ذو) التي تُقرُّ للممدوح امتلاكه سمة الكرم والذكاء المستنير، فيقترب هذا البيت من التمثيل، لبُعد إدراك وجه الشبه المتحصّل من طرفيه، المشبّه والمشبّه به. واستعمال الشاعر بمفردة (ذكاء)، للاستفادة من دلالتها الأوّلية التي هي إيقاد شعلة القبس، وهذا ما يدلُّ على توارد المعاني البعيدة في ذاكرة الشاعر، وقدرته على استجلائها وصياغتها بأسلوبٍ بلاغيٍّ جميل، فيلمُّ بها إلماماً دقيقاً، في صورةٍ تُحيل ألفاظها على الصورة التي يستقرئها الشاعر لنا من خلال شعره.

---

(1) المصدر نفسه: 123.

(2) الشؤبوب: الدفعة من المطر وغيره. لسان العرب: مادة (شأب).

(3) لسان العرب: مادة (شأب).

يأتي التشبيه بتقسيماتٍ أخرى باعتبار طرفيه (المشبّه والمشبّه به)، وحال كونهما يُدركان بالحسّ أو العقل، وهو تقسيمٌ جميلٌ يفتح أفق الخيال، ويبيّن تفاعل الصورة مع مدركات الحسّ والعقل. ففي قوله[1]:

عُلِّقتُهُ كالسيفِ راعَ بَهاؤهُ   لكنْ بغيرِ جَوانِحي لمْ يُغمَدِ

عَافُوا العِذارَ بصفحتيهِ وَمَا دَرَوا   أنَّ الفِرِنْدَ يَزينُ كُلَّ مُهنَّدِ

أوحى ابن جبير بصورة علاقةٍ من خلال لفظٍ معيّنٍ قدّمه في أوّل البيت، ثم ترك هذه الصورة متخلّياً عنها نهائيّاً إلى صورةٍ أخرى تحوّل إليها، فاسترسل في مادتها من خلال صورةٍ جديدةٍ تبدو وكأنّها لا علاقة لها باللفظ الأوّل، فترمينا في غموضٍ دلاليٍّ يفتح أفقاً غير الأفق الذي يتوخّاه في لفظة (عُلّقته). فيكرّس صورةً معيّنةً وهي صورة السيف، وما يترتّب عليه من وظيفةٍ قتاليّةٍ وأثرٍ نفسيٍّ (صوري). نتتبّعها من خلال الفعل (راع) وهو من الأضداد، فثبّت موقفاً بيّن فيه صورة ما ينجمُ عن عمل السيف، وهو نفاذه في جسد القتيل.

واستطرد الشاعر مفصّلاً في المشبّه به، ليعمّق في ذهن المتلقّي مدى تأثير المشبّه في العلاقة وسعته، وكلٌّ من المشبّه والمشبّه به ممّا يدرك بالحس.

وقد يأتي التشبيه بحذف أداته، إذ (إنّ غياب أداة التشبيه يساعد على تقريب الهوّة بين طرفي التشبيه، ويعطي للصورة قيمةً جماليةً أكبر)[2]. من ذلك قول ابن جبير[3]:

ولايةُ الإنسانِ سُكرٌ فَمَا   دَامَتْ لَهُ دَامَ بِهِ السُّكرُ

يذمُّ الشاعر الولاة ويصف أحوالهم ويشبّه ولايتهم بسكرٍ (ثقل) استحوذ على قلوبهم، فزاغت عن الحق، فظلّوا في غيّهم، وهم في دوّامة السكر التي هي عينها دوّامة السلطة ومباهجها وزينتها وملذّاتها. فمتى ما انتهت ولايته صحا وعاد إلى وعيه، إذ تلاشت نشوة السكر وسطوته.

---

(1) المستدرك: 123.

(2) الصورة الفنية في الشعر العربي في اليمن حتى نهاية العصر العباسي، محمد أحمد العامري. أطروحة دكتوراه، كلية الآداب ـ الجامعة المستنصرية 2003م: 154.

(3) ديوانه: 107.

أجاد شاعرنا بتشبيهٍ جاء به محذوف الأداة، حينما قرن الولاية بالسكر، وهي التي تختمر فيها مفاسد الغواية والنكاية. فأتى بمعانٍ مختلقةٍ مركّباً صورة الوالي الذي رانت عليه الولاية، فقفلت (سكرت) عقله. ودوام ولايته يجعله الشاعر نتيجةً أخرى مآله إلى دوام السكر، فجعلها علاقة تحصل الثانية بسبب حصول الأولى. ولّما كانت أداة التشبيه قد حذفت، فهو تشبيهٌ (مؤكّد مفصل)[1]، ولم يغب عن التشبيه (وجه الشبه) الذي هو دوام السكر، أو المشبّه (ولاية الإنسان)، أو المشبّه به (سكر). أما طرفا التشبيه فهما مختلفان، فالمشبّه (عقلي)، والمشبه به (حسّي).

2. الاستعارة:

هي إحدى وسائل البيان، وفرعٌ من فروع المجاز. تتّسم بتكثيف المعاني والألفاظ بما تحويه من أسلوبٍ إيحائيٍّ موجز.

تعدّدت تعريفات الاستعارة لدى البلاغيين لتعدُّدِ المنهجية المتّبعة في تناول هذا الفن، سواء كانت لغوية أم أدبية أم تاريخية أم بلاغية[2]. ويمكننا القول: إنّ الاستعارة (استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينةٍ صارفة عن إرادة المعنى الأصلي)[3].

أمّا الفرق بينها وبين التشبيه، فيكمن في (أنّ ما كان من التشبيه بأداة التشبيه في الكلام فهو على أصله، لم يغيّر عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة، لأنّ مخرج الاستعارة مخرجُ ما العبارة ليست له في أصل اللغة)[4]. ومن جملة محاسنها وبديع صفاتها (أنّها تبرز هذا البيان أبداً في صورةٍ مستجدّةٍ تزيد قدره نُبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنّك لتجدُ اللفظة

---

(1) وهو ما حذفت منه الأداة وذكر فيه وجه الشبه. علم أساليب البيان: 152.

(2) ينظر: البلاغة والتطبيق: 342 وما بعدها.

(3) جواهر البلاغة: 264.

(4) النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن علي بن عيسى الرمّاني: 85 ـ 86.

الواحدة قد اكتسبت بها فوائد، حتى تراها مكرَّرةً في مواضع، ولها في كلِّ واحدٍ من تلك المواضع شأنٌ مفرد، وشرفٌ منفرد، وفضيلةٌ مرموقة، وخلابةٌ موموقة)[1].

وأركان الاستعارة ثلاثة:

1. المستعار له، وهو المشبَّه.
2. المستعار منه، وهو المشبَّه به، وهما طرفا الاستعارة.
3. المستعار، وهو اللفظ المنقول.

تتعدّد تقسيمات الاستعارة ـ كما في التشبيه ـ على أساس تنوّع طرفي الاستعارة وما يتمخّض عنهما من أشكالٍ مختلفة، لذا سأتتبّع تلك التقسيمات، وما يؤثّر منها في بناء الصورة الاستعارية في شعر ابن جبير.

أدرك شاعرنا ما للاستعارة من (علمٍ كثير ولطائف معانٍ ودقائق فروق)[2]، فوظّفها توظيفاً يعكس قدرته على الإحاطة بجزئيّاتها، واستيفاء المعنى المتطلّب منها في بناء الصورة. ففي قوله[3]:

أثاروا عَلى الدينِ الحَنيفيِّ فِتنَةً لَهَا نَارُ غَيٍّ في العَقائِدِ تُشعَلُ

استعمل ابن جبير الاستعارة (التصريحية)[4] في مطلب الحثّ والتحريض. إذ يُذكّر أمير المؤمنين (المنصور الموحدي) بفداحة الأمر الداهم من الفتنة التي أثارها الفلاسفة على الدين، فيصوّر هذه الفتنة المحدقة ناراً استعرت وألّمت بالعقائد.

فقد استعار صورةً بليغةً أشار فيها إلى الفلاسفة الذين أرادوا السوء بالدين الحنيف. فزاوج بين ما هو حقيقي (الدين والعقائد)، وبين ما هو مجازي استعاري ـ (الفتنة والنار)،

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني: 42.

(2) دلائل الإعجاز: 328.

(3) ديوانه: 123.

(4) هي ما صرّح فيها بلفظ المشبّه به. علوم البلاغة: 249.

فصوّر أثر الفتنة على الدين مثل أثر نار الغي التي تأتي على الشيء، فلا تبقي منه إلا رماداً تذروه الرياح.

(وممّا هو أصلٌ في شرف الاستعارة أن ترى الشاعر قد جمع بين عدّة استعارات، قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يُتمَّ المعنى والشبه فيما يريد)[1]. وممّا يحسب لابن جبير قدرته على جمع استعارتين في بيت واحد، إذ يقول[2]:

صَادَقَ فيهِ الكَرَى جُفُوني | وبَعدَكُم للجفُونِ عَادَى

إذ وازن بين استعارتين في أول البيت (صادق)، وآخره (عادى)، متوخّياً صورة أرادها أن تكون بهذا الشكل. فتنقّل بين طرفي البيت مبتدأً بالصورة المتحصّلة من صدر البيت، وجاعلاً منها النقيض للصورة الاستعارية في عجزه. فتوارد لفظ (الجفون) التي قاست تباريحاً لأهل العقيق فأصبحت بين حالين، الأول هو السهر والأرق المُعذّب لها، والثاني: ازدياد البُعد وفراق الأحبّة. إذ استعار شيئاً حقيقياً، وهو (الصداقة)، فأدخلها في تعبيرٍ مجازيٍّ (كرى الجفون).

أمّا في استعارته الثانية فقد استعار (العداوة) وأدخلها في تعبيرٍ مجازيٍّ آخر، رابطاً إيّاها بالجفون التي هي حقيقة، فظهرت صورةٌ استعاريّةٌ بديعةٌ مُصرّحٌ بها.

وفي موضع آخر يقول[3]:

وَوطَّنتُ نفسي لِحُكمِ الهَوَى | عَليَّ وقُلتُ رَضِيتُ اختيَارَا

يوزّع شاعرنا الأدوار ـ في هذا البيت ـ بين حكمين. الأوّل: حكم هوى رسول الله ﷺ ووجده الكامن في نفس الشاعر، والثاني: الرضا بالاختيار.

فالاستعارة تُفصح أنّ هواه كان تبعاً لما جاء به النبيُّ ﷺ، لذا نجده في غبطةٍ لما آل إليه قبول الحكم، الذي توطّن في نفسه وسكن إليها، وأصبح خيارها رضاً يشعُّ في خلجات نفسه. وقد

---

(1) دلائل الإعجاز: 75.

(2) ديوانه: 97.

(3) ديوانه: 105.

وُفّق ابن جبير في استعارة (حكم الهوى) كميزان عدالةٍ، عادَل بين (توطين النفس) و (الرضا بالاختيار).

وممّا يحرّك ابن جبير ويهزّ مشاعره ما ينتاب الإسلام من غفلةٍ ورُقادٍ يُقوّي أطماع المتربّصين به فيقول[1]:

وكَيْفَ يَلَذُّ للأجفانِ نومٌ ... وللإسلامِ جَفْنٌ لا يَنامُ

يُحفّز ابن جبير المسلمين باستعارةٍ أخرى يكرّر فيها لفظ (الجفون)، وباستعمالٍ آخر لغرضٍ غير الذي ذكرنا سابقاً، فصرّح بها القول على ما عهدنا عنده في أن يجعل بيته ـ بشطريه ـ متعادلاً في دلالته البلاغيّة ومضامينه الاستعاريّة.

فنفى لذّة النوم مُستبعداً إيّاه عن الجفون، حتى يكاد أن يصفه بالاستحالة، وذلك في مطلع البيت، حتى ينتقل إلى الصورة الاستعاريّة التي تقترن بهذا الحال الأوّل، وموظّفاً الصورة في استعارة جفنٍ لا ينام بسبب الحال الذي وصل إليه الإسلام. فالأجدر بالمسلم ألاّ يطمئنّ لحاله في النوم، بل وجب عليه أن يكون يقظاً متحفّزاً لكلّ ما يضرُّ الإسلام، حتى يكون أوّل المدافعين عنه، وهو أولى بذلك من غيره، لأنّه منتسبٌ لهذا الدين الحنيف.

(التجسيم والتجسيد والتشخيص):

تتولّد عن الاستعارة علاقاتٌ مجازيّةٌ أخرى، تُفصحُ عن معانٍ تتّصل ببناء الصورة وارتباطها بالمدركات المحسوسة. وهي تكمن في استنطاق الجمادات وبعث الروح فيها على سبيل التوسّع في مدّ الأفق الشعريّ لدى الشاعر، وتوظيف الخيال بما يوحيه من جمالٍ وإبداعٍ في رسم اللوحة الاستعاريّة، كونها (من وسائل الإدراك الخيالي)[2].

تتجلّى تلك العلاقات المجازيّة بمرتكزاتٍ ثلاثةٍ هي: (التجسيم، والتشخيص، والتجسيد). غير أنّ بعض النقّاد والباحثين جمع بين التشخيص والتجسيد، ومنهم من جمع بين

(1) المصدر نفسه: 126.

(2) الخيال، مفهوماته ووظائفه، د.عاطف جوده نصر: 280.

التجسيم والتجسيد[1]. وارتأيت الجمع بين مصطلحي (التشخيص والتجسيد) في ما استقرأته من شعر ابن جبير، لورودهما بشكلٍ متداخلٍ يتعذّر فيه فكاك أحدهما عن الآخر.

أ ـ التجسيم:

هو جعل الأشياء المعنويّة حسّيّةً عن طريق إسباغ الحياة عليها، من غير اشتراط بثّ الحركة والروح فيها، وله أثرٌ في تزيين الصورة وجلاء المعنى[2]. ويستثمر ابن جبير التجسيم بشكلٍ جميلٍ، ينبئ عن إدراكٍ عميقٍ لوظيفته في إبراز الصورة وبيان ارتباطها بالتجربة الفنيّة[3]، إذ يقول[4]:

ألا هَـل نَـسِيمٌ للرصـافيِّ[5] مُبلِـغٌ   تحيَّــةَ مُـشتاقٍ يُفتِّقُهـا زَهــرًا

يجسّم ابن جبير المجرّدات ويحيلها على أشكالٍ أخرى تتضمّن ما يتطلّع إليه من دلالاتٍ معيّنةٍ، ولكنّها لا تأتي باللفظ الظاهر الذي يُكوّنُ مجموعه نصَّ البيت الشعري، وإنّما يُحيله على معانٍ أخرى تترتّب على صورة الحال المجسّم.

في هذا البيت يستعطف الشاعر نسيم الصَّبا بطلبٍ يستوجب فيه حركة النسيم التي تتحمّل واجباً أو مهمّةً يرسلها الشاعر، وذلك بتحيّةٍ موصوفةٍ بـ(تحيّة المشتاق).

لا يكتفي شاعرنا بهذا التجسيم، ولكنّه يحيله على تعبيرٍ آخر، فتستحيل فيه صورة (تحيّة المشتاق) إلى صورةٍ جديدةٍ ليست هي المقصودة بحدّ ذاتها، وإنّما ما يترتّب على ما جُسِّم من خلال الصورة، وذلك بلفظ (يُفتّقُها زَهرا). وليس المقصود تفتّق الزهر، بل ما يترتّب على تفتّقه

---

(1) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً: 417، 419، وبناء الصورة الفنية في البيان العربي: 339 ـ 340.

(2) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً: 417.

(3) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: 24.

(4) كنز الكتّاب: 1/ 206 ـ 207.

(5) أبو عبد الله محمد بن غالب الرفاء الأندلسي الرصافي، شاعر الأندلس في أوانه، وأصله من بلنسية. استوطن مالقة واتخذها دار إقامة. كان شاعراً فحلاً ورئيساً للأدباء، يقصده رؤساء الكتاب والشعراء ويأخذون عنه ويسمعون منه. كان عفيفاً وقوراً كثير الصمت ذا سمتٍ وعقلٍ، وكان رفاءً يعمل بيده. توفي سنة ثلاثٍ وسبعين وخمسمائة. ينظر: أدباء مالقة: 68، والمعجب: 376، والمغرب: 2/ 342، ووفيات الأعيان: 4/ 432، 433.

من عطرٍ فوّاحٍ، وهو لا يقتصر على المساحة التي تشغلها هذه الأزهار، إنّما يمدّهُ النسيم بهذا العطر أنّى وصل، ومن كان حظُّهُ شمّهُ.

ومن مواضعه الأخرى قوله يمدح الأمير (المنصور الموحّدي)، حينما تصدّى للفلاسفة الذين رأى فيهم خروجاً عن الإسلام[1]:

قَصَدْتَ إلى الإسلامِ تُعلِي مَنَارَهُ ومَقْصِدُكَ الأَسْنَى لَدَى اللهِ يُقْبَلُ

يستثمر ابن جبير مفهوماً معيّناً بخصوصيّةٍ دقيقةٍ مرتبطةٍ بظاهر، وهو السعي إلى إعلاء شأن الإسلام، مجسّماً ذلك برمزٍ إسلاميٍّ واضح، ألا وهو (المنارة).

لكنَّ هذه الصورة لا يقف الشاعر إزاءها مبهوراً أو عاجزاً عن قراءة هذا التجسيم من وجهه الآخر، بل يحيله على باطنٍ، وهو (مقصد الممدوح) ـ نيّته ـ في هذا العمل. إذ جعله الشاعر في مفاضلةٍ راقيةٍ من خلال هذا المقصد بـ(الأسنى) الذي هو الحال الأفضل، ممّا يستوجب المنصور أن يكون في صورةٍ يقصدها، وهي ابتغاء مرضاة الله وقبوله لما يقوم به، وذلك من خلال لفظي (قصدت) و(مقصدك)، فتجسّمت صورتان في هذا البيت، تقترن إحداهما بالأخرى من خلال قراءةٍ متمكّنةٍ للشاعر، وظّفها في هذا التجسيم الجميل الذي ينبو عن مقدرةٍ عظيمةٍ في التعبير عن مكنونٍ معيّنٍ، بدا لنا على شكل صورٍ مجسّمة.

ب ـ التشخيص والتجسيد:

يُعرّف التشخيص بأنّه بثُّ الحياة في الجمادات، وإضفاء الصفات الحيّة عليها، ومنحها الحركة بشتّى مظاهرها[2].

أمّا التجسيد فهو إبراز الأمور المعنويّة للحواس على شكل كيانٍ ماديٍّ ملموس[3]، أو (إسباغ الأنفاس على المعنويّات ومظاهر الطبيعة المحسوسة، وإظهارها بهيئةٍ محدّدةٍ ومجسّدة)[4].

---

(1) ديوانه: 122.

(2) ينظر: البلاغة والتطبيق: 356، وذو الرمّة، شمولية الرؤية وبراعة التصوير، د.خالد ناجي السامرائي: 71.

(3) ينظر: البلاغة والتطبيق: 356.

(4) ذو الرمة، شمولية الرؤية وبراعة التصوير: 80.

استعان ابن جبير بهذين الغرضين البلاغيّين لتعزيز الصورة الاستعاريّة، ومدّها بالحيويّة والحركة، يقول[1]:

أبــا عُمــران قَــد خلَّفــتُ قلــبي لـــديكَ وأنـــتَ أهـــلٌ للوديعـــةْ

صــحبتُ بــكَ الزمــانَ أخَــا وفــاءٍ فَهَــا هُــو قَــد تَنمَّــرَ للقَطيعـــةْ

يرتكب الشاعر مراكب بيانيّةٍ متنوّعة، مستغلاً إيّاها في التعبير عن خلجات نفسه، فينطلق خلالها بأبعادٍ يسوقها لنا من خلال ألفاظ أبياته الشعريّة ودلالتها التعبيريّة، التي تصلح للتحليل كُلٌّ في المجال الذي يلائم هذا التوجّه المشار إليه.

في هذين البيتين ينتقل شاعرنا من الطبيعة الاستعارية ـ مطوّراً ذلك ـ إلى شكلٍ من أشكال التشخيص والتجسيد إزاء الغرض الذي تناوله فيهما، وهو يخاطب خلّه وصديقه (أبا عمران الزاهد).

يذمّ ابن جبير الزمان ويصوّره تصويراً دقيقاً يلائم الحال التي تطرّق إليها. إذ جسّد القلب وديعةً مؤتمنةً لدى الممدوح، بما تحمله من أسرار ألقاها في حوزته، وما تحمله من حبٍّ ووفاء. فهي أمانةٌ حُفظت لديه، حاضرةٌ بينهما، والغرض من ذلك كُلّه أن يُدرك صاحبه عِظم الأمر وأهمّيته، وإلزامه بالصداقة التي بينهما.

وفي البيت الثاني شخّص ابن جبير الزمان على شكل نمرٍ، لكنّه أشار إليه إشارةً تُفهم من خلال قرينةٍ سبقت من غير أن يلفظ زمان القطيعة لفظاً صريحاً، في تلميحٍ جميل توخّى فيه حذف لفظ الزمان، حتى يُبعده عن الزمان الأوّل ـ صحبة الوفاء ـ فيجعلها حصينةً، في منأىً عن أيّ مساسٍ يضرُّ بها.

فالدلالة المترتّبة على هذه الاستعارة استعملها شاعرنا استعمالاً ذكيّاً ونادراً مُبعداً التشكّي عن الصديق، ولكنّه أوعزه إلى الزمان حتى يديم هذا الوفاء، وهذا الصديق الذي هو أولى بالوفاء من غيره، ممّا يحقّق دوام الصداقة واستمراريّتها. واستظهر الشاعر الودَّ العظيم الذي

---

(1) ديوانه: 115.

يجمعهما، وجعله أولى بالاستمرار، على الرغم ممّا يفعله الزمان خلاف ما عقدوا عليه في نشدان الودّ الصافي.

ومن تحوّلات صحبة الزمان لدى شاعرنا قوله[1]:

صَحِبتُ الزَّمانَ وقَابلتُهُ بِصبرٍ جميلٍ إذا الخَطبُ نابَا

يختلف هذا الشاهد ـ بما يحمله من معنى الصحبة ـ عمّا سبقه، إذ يجعل الشاعرُ الزمان نداً شخصياً لذاته، فيُحمّله ما يتحمّله هو حتى يصبح كلاهما في حالٍ واحدةٍ علاقتها الصحبة للزمان. فللتأثيرات التي تلحقُ بالشاعر ما يضاهيها، أو بعبارةٍ أخرى؛ إنّ الآثار التي تبدو في الزمان تجد لها وقعاً مُكافِئاً في ذات الشاعر.

في هذه الصورة التشخيصيّة تحوّل الزمان إلى كائنٍ حيٍّ يفعلُ فعله على الشاعر، إذ إنّ هذه النقلة في صيرورة الزمان تستحيل إلى صيرورة حال، جعلت شاعرنا يعي الدرس من حكمة الزمان وتأثيراته على مصير الإنسان، فيعلّل ذاته تعليلاً يسمو فيه مُترفّعاً عن الحال التي آل إليها، فيحيلها نمطاً آخر مجمّلاً الصبر بالوصف اللفظيّ (جميل). فصوّره على هيئة إنسانٍ رافقه والتقى به وعامله برفقٍ ولينٍ إن هو أغلظ عليه.

في هذه الصورة يبدو الشاعر قد هادن الزمان، حتى وضع نفسه في حالٍ تشبه حال الاستقواء، فيستنهض ما لديه من قوىً تجلّت بمفاهيمها الإسلامية المحضة، وهي معالجة الأقدار بالصبر الجميل.

لا تتوقّف انثيالات الصورة في البيت السابق، بل يسترسل الشاعر في ذلك، فينقلنا إلى صورٍ تجسيديّةٍ أخرى، كي يستكمل بها المضامين التي كانت أمام ناظريه فيقول[2]:

وكَم رَامَ هَضمي فَمَا هَاضَ لِي جَنَاحاً وَلا فَلَّ للصَّبرِ نَابَا

إذ تحوّلت الصورة إلى شكلٍ من أشكال الصراع كابده الشاعر، وعلى الرغم من عنفه إلاّ أنه ـ في هذا البيت ـ لا يستكين، إنّما يستثمر الصبر فيجعله سبباً يُظهِرُ جَلَداً عصيّاً على الدهر

(1) ديوانه: 93.

(2) ديوانه: 93.

الذي يجسّمه بالوحش، فواجهه فلم يقدر على فلِّ عزيمته وإرادته التي لا تلين. فجسّد الصبرَ - أيضاً - بناب وحشٍ مفترسٍ، مقاوماً نوائب الدهر التي استعصى الشاعر عليها، متسلّحاً بما يحمله من صبرٍ وجَلَد.

تتكشّف للناظر في شعر ابن جبير صلةٌ خفيّةٌ بينه وبين لفظ (الصحبة)، وكثرة ورودها في باب الاستعارة، وتحديداً في موضع التشخيص والتجسيد. ولا شكَّ أنَّ ذلك يرجع لمنزلة الصحبة الأثيرة في نفس الشاعر، فحاول أن يُضفي لها بُعداً حسيّاً، يُعزِّزُ فيها صفتها المعنويّة، فأجاد في ذلك أيّما إجادة. من ذلك قوله[1]:

يَغْتَرُّ بالدَّهرِ مَسروراً بِصُحبَتِهِ وَقَدْ تَيقَّنَ أنَّ الدَّهرَ يَصرعُهُ

يتّضح في هذا البيت حالان يكتنفان مفهومين معيّنين بَرَزا من خلال اللفظ (يغترُّ)، وهو تعبيرٌ عن مستوى معيّنٍ في الحياة، يجهل الطبيعة أو السياق الذي تسير به ومعه الحياة. فهو في ضعفٍ معرفيٍّ - قِصَر التّجربة - من تشخيص ما هو فيه، وهذا يدخل في اعتباراتٍ لم يستطع صاحب الدهر أن يَعيَها، وبذا كان أقلَّ معرفةً ممّا تتطلّبه صحبة الدهر. وتبعاً لذلك حوّل الشاعر هذا التشخيص أو الوصف الذي هو مستوىً معيّن من الجهل بصروف الحياة؛ حوّله بلفظٍ آخر هو (تيقّن)، وهي الحال الثانية لتشخيص صحبة الدهر. فترتّب على الأمر الأوّل حالٌ جديدةٌ من الغرور، الذي هو صنو الجهل، انتقلت إلى مستوى التيقّن الذي هو حالٌ يكتنف تجربةً ومعرفةً وخبرةً في أمور الحياة، وما تؤول إليه في نهاية المطاف. فنرى الشاعر يعبّر عن تجربةٍ شخصيّةٍ استقاها من واقعه، وحوّلها لفظاً شعريّاً من خلال هذا البيت الذي استحوذ على المفهوم المعرفيِّ المشخّص في سياق البيت. وبعبارةٍ أخرى؛ فإنَّ غدر الزمان هو الذي حثَّ الشاعر على تشخيص الزمان برفيقٍ يسايره، إلاّ أنّه في نهاية الأمر يُظهرُ وجهه الحقيقيّ بما فيه من قسوةٍ وخيانة وغدر. ومن جرّاء ذلك يحاول ابن جبير أن يضع نفسه على المحك، إذ إنَّ الدهر مفارقٌ لصحبته طالت أم قَصرت.

---

(1) المصدر نفسه: 116.

وقد أفلح شاعرنا في رسم الصورة التشخيصيّة التي أبرزت فعل الزمان على مسيرة حياة الإنسان، فهو الهازم لمسرّاته والفاني للذّاته.

وفي موضعٍ آخر يقول[1]:

وَبَيتُ القُدسِ يَفرَقُ كُلَّ يَومٍ حِذاراً أن يَعُودَ إلى الأعَادي

يُمسكُ الشاعر بتلابيب الصورة مُعبّراً عنها تعبيراً يستوفي ما يصبو إليه، فيستنفر روح الدفاع والتحدّي الكامنة في نفوس المسلمين، ليحيلها استعداداً جعيّاً للارتفاع إلى مستوى الحال في التأهّب واليقظة في الدفاع عن بيت المقدس. فيضفي عليه صفة الخوف المفزع الذي يعتري الإنسان، وهذه الخلعة تشخّص الخطورة التي لا يراها أحدٌ سوى الشاعر، لذا نراهُ يصدحُ بقوله محذّراً من أن يأسره الأعداء. فقد أثخنته الجراح في ما سبق من اعتداءات.

إنّ تشكيل الصورة التي تُشخّص وتُجسّد، تُصيب ما يرمي إليه الشاعر من تقريبٍ للأفكار المجرّدة، وجعلها مخلوقاتٍ أو هيئاتٍ قابلةٍ للتصوّر والمحاكاة.

3. الكناية:

يريد المتكلّم من الكناية (إثبات معنىً من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنىً هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه...)[2]. والكناية إحدى الوسائل البيانيّة التي تُسهم في بناء الصورة وتعزيز مدلولها بما تحمله من مكنوناتٍ موحيةٍ بالتكثيف. إذ يتوخّاها الشعراء لما يترتّب عليها من علاقةٍ بين اللفظ المُلقى والمعنى المقصود منه، وهذه العلاقة هي ما يُتحصّل عمّا ترمز إليه الكناية.

---

(1) ديوانه: 99.

(2) دلائل الإعجاز: 66.

يوظّف ابن جبير الكناية لرفد الصورة في شعره، فهي أدعى لإعمال الذهن واستنفار الفكر، ثمّ (إنّ التعبير الكنائي أقوى في أداء المعنى المراد من التعبير الصريح، ذلك أنّه يتضمّن إيراداً لهذا المعنى مقروناً بالدليل عليه...)[1]. من ذلك قوله[2]:

وَعزمَكَ جَرِّد عِندَ كُلِّ مُهِمَّةٍ فَمَا نَافِعٌ مَكثُ الحُسامِ بِغِمدِهِ

يشكو ابن جبير من تصاريف الزمان، إلاّ أنّه يستنهضُ همّته، مُحوّلاً إيّاها إلى سيفٍ صارمٍ فتّاكٍ جُرِّدَ من غمده، ليستعدَّ للمواجهة الحاسمة.

يستكمل شاعرنا هذه الصورة بأسلوب الكناية التي تعزّزها لفظة (مكث الحسام بغمده)، ليرسّخ في ذاكرة المتلقّي ألاّ جدوى لبقائه على حال الاستكانة، بل استنهاض الهمّة التي تسلُّ السيف من غمدِهِ، وتُعِدُّ العزم في كُلِّ مُهِمّةٍ هي جديدةٌ له وجديرةٌ به كمصائب الدهر التي لا تبلى. وكنّى عن (السيف) بمكنّى به هو (العزم)، وبقرينةٍ رابطةٍ هي فعل الأمر (جَرِّد)، وجاءت كنايةٌ عن موصوف، ولم يكتفِ بإيراد الكناية في صدر البيت، لكنّه استثمرها ليبني عليها مُعطى دلاليّاً يستند إليها حتى تصبح له ركناً في تعبيرٍ ينبو عن حكمةٍ أتت من خلال تجربةٍ مُحكمةٍ، يسّرت للشاعر التعبير بهذا الشكل، فأتاحها لنا في عجز البيت، مستكملاً المعنى المرتبط بالكناية.

وفي موضعٍ آخر يقول[3]:

أخي كَم نُتابِعُ أهواءَنا وَنَخبِطُ عَشواءَهَا في الظُّلَمْ

رُوَيدَكَ جُرتَ فَعُجْ واقتَصِدْ أمامَكَ نَهجُ الطَّرِيقِ الأعَمْ

نوّع ابن جبير في استعماله الكناية وأضربها، فلم يقتصر على الكناية عن (الموصوف) كما في الشاهد السابق، بل جاء بكنايةٍ عن (نسبة) في البيت الأوّل، وأردفها بأخرى تُستشفُّ منها الكناية عن (الصفة والموصوف)، بحسب زاوية النظر في آنٍ واحد.

---

(1) التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، د.شفيع السيد: 132.

(2) ديوانه: 100.

(3) المصدر نفسه: 125.

في البيت الأوّل استفهم شاعرنا مستنكراً متابعة الأهواء، بوصفها أهواءً لا تهدي إلى الطريق الصحيح. وعلى الرغم من ذلك إلاّ أننا لا ننأى عنها، ولكن نتمادى فيها، وهذا التمادي يدخل بوصفٍ آخر أتى به شاعرنا مكنّياً بكنايةٍ عن نسبةٍ (خبط عشواء)، مستغلاً معاني تردُ على الخاطر بتعبيرات جاهزةٍ سبقت، كالقول في المثل: (أخبط من عشواء) أو (يخبط خبط عشواء)، حينما يُطلق على الناقة التي لا تُبصر بالليل، فتخبطُ كُلَّ شيءٍ تمرُّ به...أو يقالُ للذي يُعرضُ عن الأمر كأنّه لم يشعر به، ويضرب كذلك للمتهافت في الشيء[1]. وقد قوّى ابن جبير المعنى وزاده تأكيداً بالتصريح بدلالةٍ أخرى مضافةٍ تُعمّقُ النسبة في الكناية بذكر (الظُّلم)، إذ يواصل الظّلام سطوته على هذه الأهواء، فلا تعرف صحوتها إزاء هذه المواقف. ويتّضح من سياق البيت تنزّه الشاعر عن ذكر ما كنّى عنه صراحة، إذ إنّ الكناية هي (الوسيلة الوحيدة الملائمة للتعبير عن المعنى، وذلك حيث يكون التعبير الصريح منافياً للذوق، مجافياً لقواعد الأخلاق والأدب...)[2].

أمّا في البيت الثاني فقد كرّس شاعرنا دلالةً كنائيّةً أخرى، ولكن ليس بالنوع نفسه في البيت الأوّل، بل تتحوّل إلى نوعٍ آخر من الكناية، ونرى أنّ الشاعر بدل أن يسوقها في صدر البيت يحوّله إلى عجزه على غير ما عهدنا منه. فكنّى عن منهج الإسلام وهدايته في هذا القول، وهو كنايةٌ عن (صفة). بل يمكن قراءة الكناية من زاويةٍ أخرى، فتصبح كنايةً عن (موصوف)، إن أخذنا بالاعتبار ما يقصده الشاعر في الدلالة عن البيت الحرام وما فيه من حرمة. فتتدرّج الكناية هاهنا في أوّل البيت عبر دلالاتٍ معيّنةٍ من خلال ثلاثة أفعالٍ متتاليةٍ، مُصدّرةٍ باسم الفعل (رويدك)، الدال على التريّث، ومتبوعاً بفعلٍ آخر وهو (جُرت) الذي يعطي معنى التجاوز. وإزاء هذا الموقف المتضمَّن بالفعلين؛ ينصح الشاعرُ المخاطبَ بالعودة والعدول، فيُلقيهِ في لفظة الفعل (اقتصد) التي تدلّ على الرشد وإتمام مستلزم العمل، حتى يتمّ صلاحهُ وفائدته التي لا تخرج عن سبيلها الشرعيّ (نهج الطريق الأعم)، كما في عجز البيت.

---

(1) ينظر: جمهرة الأمثال: 1/ 441، ومجمع الأمثال: 2/ 414.

(2) التعبير البياني: 133.

وممّا يُحسب لشاعرنا تفرّده في ما يسوقه من مضامين بلاغيّة، تتجسّد في قدرته الفائقة على استعمال المضامين الاستعاريّة، فيحيلها على دلالة الكناية، أو يستعملها في دلالةٍ استعاريّةٍ تتضمّن معنى الكناية، وكلاهما يعبّر فيهما عن حقيقةٍ معيّنةٍ تدور في خاطر الشاعر، فنرى حقيقةً لكنّها بصورة مجاز.

أتى الشاعر بالكناية في مواضعَ تتلاءمُ مع حاله، وما ينطوي عليه من تُبعاتٍ لا تركن نفسه إلاّ بالمبالغة في وصفها وبيان تأثيرها عليه، فلم يجد خيراً من الكناية في التعبير عن حزنه ومصابه في فقد ابنه. إذ أدرك أنّ الكناية تزيد المعنى إثباتاً، فتجعله أبلغ وآكد وأشدّ[1]، وذلك في قوله[2]:

سَلِ اللّيلَ عنّي هَل أبنتُ إلى الكَرَى ... فكيفَ وأجفاني مَعَ النّومِ في حَربِ

وَقَد رَقَّ لي حَتى تَمرّى أديمُهُ ... وأقبَلَ يَبكي بِالمُجمومِ الشُّهبِ

يسأل ابن جبير مُبتدأً حاله بظرفٍ مقترنٍ بدلالة الركون إلى النوم، ألا وهو (اللّيل)، بوصفه الجزء الذي تخلد إليه البشريّة بعد تعبٍ في النهار وكدّ. إلاّ أنّ هذا الليل يتّجه اتجاهاً ذاتيّاً لدى الشاعر، فيسوقه إلى ما ألمّ به من بُعدٍ عن النوم (الكرى). هذه الصورة الأولى التي عرضها الشاعر لنا وكانت لها أسبقيّتها التي تؤكّد أهميّتها في عرض الحال. وبعد ذلك ينتقلُ شاعرنا إلى سؤالٍ آخر بالأداة (كيف)، ويدل أن يؤكّد لنا أرقه وبُعدَهُ عن النوم حتى لا يجعله يوصفُ ادّعاءً لدى الآخرين، فيُمسكُ بقرينةٍ جديدةٍ غير قرينة الليل، وهي ما ظهر على حال المتكلّم إذا أخلد إلى نومه في انطباقة الجفن. فيجعل الشاعرُ هذا الجفنَ ـ الذي هو جفنه ـ في حالة حربٍ، مكنّياً عن صفةٍ تُبيّنُ موقفه الذي آل إليه في صورة (الأرق)، وفقدان الراحة ودوّامة الحزن والألم على ما فقده، باثّاً صورةً على محكٍّ آخر، هو ما يتوصّل إليه صاحب الجواب عمّا سأل عنه شاعرنا، فيتمّم ذلك بحتميّة تصديق حال ابن جبير من خلال ما طرحه من قرائن معيّنةٍ تدلُّ على ذلك. ومن صدق ابن جبير في مشاعره مكّن لدى المتلقّي تصديقاً ـ لا حياد عنه ـ ترتُّب على صدق

(1) ينظر: دلائل الإعجاز: 69.

(2) المستدرك: 120.

الشاعر. إذ ينتقل شاعرنا من صورة الكناية في هذا البيت إلى صورةٍ أخرى يبني عليها صورةً جديدةً مترتّبةً على الاحتمال الأكبر لصدق مشاعره، وظهر ذلك على شكلٍ آخر، وهو رقّة اللّيل على الرغم ممّا يحمله من ظُلمٍ وظُلمة. ولم يكتفِ الشاعر بذلك، بل جعله شاهداً ودليلاً على ما آل إليه هذا الليل، وذلك بإقباله على البكاء لحال ابن جبير من خلال ما تخرُّ الجسمُ الليل الشُّهُب، التي هي كناياتٌ جديدةٌ، وكأنّها تفتح سواقٍ من آدمعٍ في كنايةٍ عن سخونة قرينةٍ، ليست في الشُّهُب فحسب؛ إنّما تتحوّل في ذات الشاعر إلى دموع العين. والكناياتُ هنا تتراكم في هذين البيتين، لكنَّ تراكمها ليس من النوع الصارخ الذي يُثقلُ ذهن المتلقّي، بل إنّه يجعلها تُمَسُّ مسّاً خفيفاً يليقُ بالحال الذي ظهر بشكلٍ يستوجب الرقّة المتبادلة بين الشاعر والليل.

ومن مواطن ورود الكناية في شعر ابن جبير قوله(1):

فَسَلُّوا المَشْرَفيَّةَ واستَقِلُّوا بِهَا فَوقَ المُسَوَّمةِ الجِيَادِ

يستعمل ابن جبير الكناية في أوّل البيت، حتى يجعل المخاطب في الحال مباشرةً من دون تأخير، لكي يبني صورةً مشخّصةً لديه بهذا الوصف الكنائي، وهو (سلُّ السيوف) الموصوفة بالمشرفية، حتى يجعل هذا الوصف هو الأسبق بالأولوية في حال التهيّؤ لحربٍ أو أيُّ شيءٍ آخر يتطلّب سلَّ السيوف. لا تستقرُّ الصورة التي في صدر البيت على هذا الشكل، بل إنَّ شاعرنا يُكمل بناءها إكمالا تستحقه. إذ لا تكون مقنعةً إلاّ والسيوفُ محمولةٌ بأيدي الفوارس، وهم يمتطون صهوات الجياد. فيكتمل حال الصورة اكتمالاً مستوفياً فيتعزّز مُراد الدلالة في ذهن المتلقّي، حتى لا يكون هناك مشهدٌ ينافس هذا المشهد، وبذا تكون أهمّيته وواجب حصوله قد تم. قدّم ابن جبير الكناية في بداية هذا البيت، لحاجته لها على عكس ما كان في كناية البيتين اللذين سبقا هذا الشاهد. فقد أخّر الكناية بهما، وهو متطلّبٌ اعتباريٌّ متعلّقٌ بذات الشاعر من جهة، وما يترتّب على الآخرين من جهةٍ أخرى.

---

(1) ديوانه: 99.

المبحث الثالث

أنماط الصورة الحسّية

تستمدّ الصورة فاعليّتها وحيويّتها ممّا يُحيط بها من مدركاتٍ حسّيةٍ، لما تأثيرها البالغ في تشكيل الصورة وبعث التناسق بين طرفيها الحسي والمعنوي، فضلاً عن إشراك الخيال الذي (يُبدع صوره ويشكّلها من المدرك الحسّي)[1].

فالألفاظ المُفعمة بالحسّ تستثير العواطف، وتوفّر زخماً يمنح الصورة تدفّقاً ونشاطاً لما آل إليه التضافر والتمازج بين عنصري الحسّ والخيال. ثم تأتي قدرة الشاعر وتجربته الشعرية عاملاً مهماً في رصد مواطن التأثّر والتفاعل في نفس المتلقي، إذ إنّ الألفاظ الحسيّة (وسيلةٌ لتحفيز المشاعر، واستثارة الحواس، وتنشيط ملكة التخيّل عند المتلقي، لفهم الصورة التي يبدعها الشاعر، من خلال إقامة علاقاتٍ جديدةٍ بين الألفاظ ذات المدلولات الحسية)[2]. لذا فالصورة الحسية هي (تفكيك الواقع وتشكيله في المخيلة ثانيةً، تشكيلاً لُحمته الحواس الخمس...)[3]، ولا يتأتى ذلك إلاّ عن طريق هذه الحواس وما تزخر به من أهمّيةٍ بالغةٍ في خلق الصورة ورسم معالمها، لأنّها (النافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة... كما إنّ الذهن محتاجٌ في كثير من احتمالاته إلى الحواس لترجمة تلك الاحتمالات، فتكون الحواس بهذا المنحى أهم وسائل الذهن في الاستقبال والبث)[4]. فضلاً عن كونها (الوسائل التي تغذّي ملكة التصور والخيال وتنقل إليها مجتمعة أو منفردة الصورة بشتى مصادرها وطبائعها)[5].

---

(1) الخيال، مفهوماته ووظائفه: 261.

(2) تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق: 47.

(3) الصورة الفنّية في شعر الشريف الرضي، د.عبد الإله الصائغ، بحث منشور في كتاب الشريف الرضي، دراسات في ذكراه الألفيّة: 254.

(4) الصورة الفنّية معياراً نقديّاً: 406.

(5) بناء الصورة الفنية في البيان العربي: 124.

وتأسيساً على ذلك فقد أولى ابن جبير الحواس دوراً فاعلاً في بناء الصورة، وشدَّ نسيجها، فأتت منسجمةً متوافقةً مع متطلّب الشاعر، ومعبّرةً ـ في الوقت نفسه ـ عن طواعيتها لما كوّنها لأجله. والصورة الحسيّة قائمةٌ على صورٍ أخرى، تحمل كُلُّ واحدةٍ منها خصوصيّةً وجماليّة، ومنها:

1ـ الصورة السمعية:

لا شكَّ أنَّ للسمع أثراً كبيراً في التكوين البشري، وإلاّ لَما تقدّم ذكره على البصر في القرآن الكريم أبداً، إذ يقول الله (تبارك وتعالى) ﴿ وَهُوَ ٱلَّذِيٓ أَنشَأَ لَكُمُ ٱلسَّمۡعَ وَٱلۡأَبۡصَٰرَ وَٱلۡأَفۡـِٔدَةَۚ قَلِيلٗا مَّا تَشۡكُرُونَ ﴾[1]. ويتقدّم السمع على البصر أينما ذكرا في سور القرآن[2]. فالسمع هو أوّل عضوٍ يؤدّي وظيفته في الدنيا، وهو أداة الاستدعاء في الآخرة، وهو الصلة بين الإنسان والدنيا[3].

تُبرز حاسّة السمع نمطاً مهمّاً من أنماط الصورة في شعر ابن جبير، ويوظّفها توظيفاً جميلاً في عملية التوصيل الشعري، فهي (عماد كلّ نمو عقليّ وأساس كل ثقافة ذهنية)[4]، فضلاً عن ذلك (فإنّ الشعر فنٌّ سمعيٌّ، وليس فنّاً بصريّاً)[5]، لذا كان لشاعرنا موقفٌ مميّز من السمع وسرّه في النفس، حتى دعاه ذلك لاتّباع ملهب من لم يرَ في سماع الغناء بأساً، وأتى بحجج سيقت بألفاظٍ شعريةٍ في قوله[6]:

زِيَادَةُ حُسنِ الصَّوتِ في الخَلْقِ زِينَةٌ	يَـرُوقُ بِهَـا لَحـنُ القَـرِيضِ المُحَبَّـرِ
وَمَـن لَـم يُـحَرِّكْهُ السَّمَاعُ بِطِيـبِهِ	فَـذلكَ أعمَـى القَلْـبِ أعمَـى التَّصَوُّرِ

---

(1) سورة المؤمنون: 78.

(2) ينظر: سورة يونس: آية: 31، هود: 20، النحل: 78، الإسراء: 36، السجدة: 9، الملك: 23.

(3) ينظر: معجزة القرآن، الشيخ محمد متولي الشعراوي: 93.

(4) الأصوات اللغوية: 14.

(5) تاريخ الأدب العربي/ العصر الجاهلي، د.شوقي ضيف: 140.

(6) ينظر: القصيدة كاملة في ديوانه: 109.

بعد أن يسوق الشاعر جملةً من الأبيات الشعرية التي تُظهر مجموعةَ أصواتٍ تميّزت من غيرها، حتى أخذت صورةً انطبق فيها هذا الصوت ـ الموصوف فيما بعد لدى الشاعر بـ(الجميل) ـ مع الحال الذي سُمع منه، حتى اتخذ صورةً متطابقةً من جمال الصوت والموقف الذي ظهر من خلال سماعه. بعد ذلك كلّه؛ ينبري الشاعر للتعبير عن الصوت المسموع، ولكن بخصوصيةٍ أخرى يتّخذ فيها صفةً متفرّدةً، حتى يستحقّ وصف الصوت الجميل الذي لا يعلمه إلا من كان له دربةٌ ووعيٌ لمزاياه. فهذا (السماع) الجميل يستلزم القلب الذي يتحسّس به، حتى يبتعد عن عماه بالاشتراك مع عمى (التصور). فيتجسد الصوت بأبعاده المشخّصة لدى الشاعر إلى مستوى إدراكٍ شخصيٍّ عميقٍ في قلبه وذهنه.

قد يعبّر السمع ـ وإن كان همساً خفيفاً ـ عن موقفٍ عظيمٍ لا يمكن وصفه إلاّ عن طريق هذه الحاسة، أو يكون في خفض الصوت امتثالٌ لأمرٍ سماويٍّ وحكمٍ شرعيٍّ، وهو ما تجسّد في قول ابن جبير[1]:

وَلا تُظهِـــرُ الوَجـــدَ إلاّ اكتِتَامَـــاً ... وَلا تَلفِـــظُ القَـــولَ إلاّ سِـــرَارَا

فالشاعر يصوّر لنا لحظةً عظيمةً تأثّر بها تأثّراً شديداً، وتقل تأثره هذا للمتلقّي في صورةٍ سمعيةٍ ممتلئةٍ بالحسِّ والعاطفة، وهي صورةٌ قلّ نظيرها لدى الشعراء، إذ يصف حاله وهو في الروضة الشريفة ممتثلاً لقوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَرۡفَعُوٓاْ أَصۡوَٰتَكُمۡ فَوۡقَ صَوۡتِ ٱلنَّبِيِّ وَلَا تَجۡهَرُواْ لَهُۥ بِٱلۡقَوۡلِ كَجَهۡرِ بَعۡضِكُمۡ لِبَعۡضٍ أَن تَحۡبَطَ أَعۡمَٰلُكُمۡ وَأَنتُمۡ لَا تَشۡعُرُونَ ﴾ [2]، وهو إجلالٌ من الشاعر لمقام النبي ﷺ.

نعلم أنّه لا يحصل السمع إلا بالصوت، ولكنَّ الشاعر هنا بدل أن يُسمع صوتاً؛ يظهر بصورة فنّيةٍ واضحةٍ يغيب فيها هذا الصوت، حتى يجعله كتماناً بينه وبين نفسه، فيحصل السماع ولكن في دواخل وجدان الشاعر، فيتجلّى ذلك بصورة (الوجد). أمّا القول الذي ينطقه فليس جهراً، إنّما يكون همساً خفيضاً لا تدركه المسامع إلاّ ذو الشأن فيُنطَقُ (سراراً). فصورة

(1) ديوانه: 105.

(2) سورة الحجرات: 2.

السمع هنا تُظهر بشكلٍ آخر جديد يغيب فيه الصوت أوّلاً ويظهر ثانياً، ولكن بصورةٍ تطابق الحال التي عبّر عنها الشاعر بقدسيّةٍ عالية، مصوّراً فيها الجوّ الروحيّ الذي يصفه لنا، وهو بين يدي رسول الله ﷺ.

2. الصورة البصريّة:

(هي نتاجٌ تتعاون فيه كلُّ الحواس وكلُّ الملكات، وأنّها بمثابة الإلهام يأتي نتيجة قراءات الشاعر ومشاهداته وتأمّلاته ومعاناته، إلى جانب قوّة ذاكرته وسعة خياله وعُمق تفكيره)[1].

تبدو الصورة البصريّة حاضرةً في شعر ابن جبير، إذ تستوعب مشاهداته وتعبّر عن قدراته الفذّة والمتنوّعة في رصد التفاصيل ونقلها بصدقٍ وأمانةٍ تُلامس الواقع وتتماهى معه، وتبرز القصيدة التي قالها وقد شارف المدينة المنورة، شاهداً على توظيف الحواس بشكلٍ جميل، يصوّرُ تأثّر الشاعر ومحاولته إشراك المتلقّي عواطفه وأحاسيسه فأجاد في ذلك. إذ يقول[2]:

بَشائِرُ صُبحِ السُّرَى آذَنَت بأنَّ الحَبيبَ تَدانى مَزارَا

يُجسّد ابن جبير مشهداً بصريّاً في صدر البيت، يستمدُّ صورته من تهاليل انبثاق صبح رسم في خاطره صورةَ المأمول زيارته، خطىً تقاربت وتدانت حتى أذنت ببدء الوصول للحبيب المصطفى ﷺ.

أنارت هذه الصورة البصرية في ذاكرة الشاعر يقيناً راسخاً بزيارة الحبيب ﷺ، فأشعلت الوجد في خاطره، وعمّقت شغفه بهذه الرؤية اليقينية المستجلاة من بوادر (صبح السرى). وقد أبدع الشاعر في المزاوجة بين ما هُوَ متأمّل زيارة الحبيب ﷺ وما هو بصري (حدسي) يستحيل إلى (بشائر الصبح)، واعتمد هذه الثنائيّة في تشكيل أبعاد الصورة وإلقائها ومّاضةً في ذهن المتلقّي،

(1) الصورة في شعر بشار بن برد، د.عبد الفتاح صالح نافع: 99.

(2) ديوانه: 104.

لتشكّل انطباعاً بواقعيّة حصول الزيارة واكتمالها، ثم يسترسل في وصف هذا المشهد الجليل، ويُبدع تصوير الجوّ الروحيّ بما أفرد له من ألفاظٍ توحي بهيبة الموقف وعظمته، فيقول[1]:

فَمَا تُرسِلُ اللّحظَ إلاّ اختِلاَساً وَلا نرفَعُ الطَّرفَ إلاّ انكِسَارَا

إذ يستثمر ابن جبير الصورة البصرية من خلال شكلين متناظرين في الصدر والعجز، عن طريق (اللحظ) المستثنى بالاختلاس، و(الطرف) المستثنى بالانكسار. هذه الصورة المنطبقةُ تمام الانطباق في ذهن الشاعر، تجسّد شعيرةً روحيّةً عند التشوّق لزيارة النبي ﷺ، ممّا يجعل هذا المشهد فيّاضاً يكتنفُ المزار في خشوعٍ وإجلالٍ يهزُّ كيانه. ويظهر ذلك جليّاً حينما استبعد الشاعر البصر واستعمل الجزء من اللحظ والطرف. وهي صورةٌ بديعةٌ وظّف شاعرنا إحدى الحواس في تفعيلها وإعطاء المشهد أهمّيةً وتأثيراً.

تتنوّع رؤى الشاعر للصورة البصرية وما تعكسه من إيحاءاتٍ ودلالاتٍ لا تتوقف على شكلٍ من الأشكال، بل يستقيها من عدة مواقف وتصوّرات، يلجأ فيها إلى المزاوجة بين الطبيعة والعواطف الوجدانية (الذاتية)، عن طريق التأثّر والتفاعل المتبادل ما بين الطبيعة والحاسّة. من ذلك قوله[2]:

فَلَو تَرَى طَلَّ نَرجِسَتِهِ يَنهَلُّ في وَردِ صَفحَتِهِ

أبصرتَ دُرّاً على عَقيقٍ مِن دَمعِهِ فَوقَ وَجنَتِهِ

يصف ابن جبير جاريةً تركها بغرناطة وهو يشدّ رحاله للسفر، ويذكر حالها وهي تودّعه، وكيف برّح الشوق بها حزناً لفراقه، وتتدرج الصورة البصرية في هذين البيتين من خلال علاقة حاسّة البصر بوساطة الفعل (ترى)، وهو يجسّد صورة النرجس الذي يتدفّق على وجنتي الجارية، فيستحيل في ذهن الشاعر إلى صورةٍ، ترتقي بالحاسّة من خلال الفعل (أبصرت)، فيأتي بصورتين؛ الأولى: حالُ تلك العيون النرجسيّة، وهي تذرف الدمع على خدودٍ كالورد المتفتّح،

(1) المصدر نفسه: 105.

(2) ديوانه: 133.

ثم يعقبها بصورةٍ أخرى تحاكي الصورة الأولى في شكلها، فدموع الجارية كالدرّ المتساقط على العقيق المماثل لوجنتيها، فيواسي نفسه بتصوير ما حلّ بالحبيبة، فهو انعكاسٌ نفسيٌّ ألمّ به، فاستقرأه على وجهها الباكي من خلال فراقٍ مؤلمٍ كابده الحبيبان.

3.الصورة الشّمّية :

هي التي تعتمد على الروائح ـ طيّبها وكريهها ـ في نقل الصورة وبيان تأثيرها في المتلقّي، بما تُثيره من إحساسٍ يتغيّر تبعاً لتغيّر الغرض الذي رصدت لأجله حاسة الشمّ.

لم تأتِ الصورة الشّمّية تقليديةً في شعر ابن جبير، بل حاول أن يُضفي عليها سمةً مميّزةً تبعث في النفس انفعالاً ينسجم مع طبيعة الحاسة وتحوّلاتها داخل سياق البيت الشعري، في قوله[1]:

ويُزهى على الرّوضِ غِبُّ الحَيا   بِمَا حَازَ مِن ذِكرِكَ العَاطِرِ

يشير الشاعر في مطلع البيت إلى ما ترسله حاسّة الشمّ، وذلك من غير أن ينطقها بمترادف الشمّ، فيجعل هذا الإرسال درجةً مقارنة في الذاكرة. إذ عزّز القول بصورة فنّيةٍ أخرى تماسك بناؤها، في إشارةٍ إلى الممدوح (صلاح الدين الأيوبي)، فأحال الشمّ الحسّي (يُزهى على الروض) على المعنويّ (ذكرك العاطر)، فجعله فوّاحاً بالعطر، بلفظٍ واضحٍ مخصوصٍ، حتى يكاد أن يشمّ لكن من غير أن يكون له عطرٌ كالّذي تشمّه الحاسة، حتى جعلها تُزهى على الروض، ليتواصل زهوها عقب الحياة. وهنا توظيف الحاسّة وفاعليّتها فاقت زمن الشاعر،.لأنّ عطر هذا الممدوح ـ صلاح الدين الأيوبي ـ سيبقى فوّاحاً عبر الأزمان.

وفي موضعٍ آخر يقول[2]:

لَمّا وَجَدتُ شَذاءَ داري عاطِراً   أيقَنتُ أنَّكَ قَد وَطِئتَ ثَراهُ

(1) ديوانه: 113.

(2) المصدر نفسه: 132.

يستدلُّ ابن جبير من خلال صورةٍ شميّةٍ مفادها أنّ عطرَ من زاره حالٌّ في فناء داره. فهو عطرٌ خاصٌّ يرافقه ويُعرف به، لذا بات اليقين ثابتاً أنّ الزيارة تمّت من خلال صورة أثر الوطء على الثرى. إذ توسّل ابن جبير بصورتين، بنى الثانية مرتبطةً بالأولى حتى انبهرَ بها، ليعزّز ما يصبو إليه، وهاتان الصورتان هُما، الحضور وما يتبعه من الزائر وعطره. فأجاد مبدعاً بإيجاز جميل أغناه بدلالاتٍ مرصودةٍ في بناء البيت بأسلوبٍ فنّي راقٍ.

ومن تحوّلات الصورة الشميّة لدى شاعرنا، تأتي بعض أبياته مقرونةً بحاسّةٍ أخرى متطلّبةٍ لإتمام المعنى وتأكيده. من ذلك قوله[1]:

شَمَائِلُه تُزهَى الشَّمولُ بطيبِهَا ... وَمَا خِلتُ أنَّ الرَّاحَ بالرّاحِ تُعجَبُ

حرّك الشاعر ريح الشّمول، ولكنّها ليست محض الشمول فحسب، إذ مزجها بما تُزهى به من عطر الشمائل حتى صارت لديه صورةً ندرت، فاستغربها من حصول، وتماسكت الصورتان حتى صارتا صنواً، فأحالهما الشاعر ـ بنفي عهده ـ بأنّ الراح بالراح يتماهيان حتى لا انفكاك بينهما. وبذا نلحظُ قدرة الشاعر في رصد تحوّلات حاسّة الشمّ من صورتها الأولى إلى صورةٍ أخرى، تتجلّى بعمقٍ أثيرٍ إلى نفس الشاعر. إذ لا يكتفي بالشمّ، ولكن بما يحيل عليه الشمّ من تحريك خفايا نفسه، من خلال قرائن يدركها الشاعر، في حين تغيب عن قدرة الآخرين في التشخيص.

(1) المستدرك: 119.

4. الصورة الذوقية:

تقوم هذه الصورة على أساس الذوق الذي هو (حاسّةٌ إدراكيّةٌ تُمكّن المرءَ من التعرّف على طبيعة المحسوسات، والتمييز بينها، والحكم عليها من حيث الصحّة أو الفساد، الحلاوة أو المرارة وما إلى ذلك. والعضو المنوط بهذه العملية هو اللسان)[1].

يلتقط ابن جبير هذه الحاسّة فيوظّفها توظيفاً مُتقناً يُظهر فيه مدى فاعليّتها في نقل أحاسيسه للمتلقّي، فضلاً عن بيان قدرته في تنويع الأنماط الحسيّة للصورة، واستكمالاً لعناصرها البنائيّة، من ذلك قوله[2]:

وَهَلْ تَعُودَنْ أيّامٌ رَشَفْتُ بِهَا سُلافَةَ العَيْشِ أحلَى مِنْ جَنَى اللعَسِ[3]

يستذكرُ الشاعر أيّاماً بقيت عالقةً في ذهنه، وتركت أثرها الذي لا يُمحى حتى استنطقها عن طريق صورةٍ ذوقيّةٍ من خلال الفعل (رَشفتُ).

وكعادة الشاعر في استثمار الحواسّ لا يستعملها بطريقتها الوظيفيّة المحضة كحاسّة، ولكنّه ينقلها بتحوّلاتٍ معيّنةٍ خاصّةٍ به، حتى يحيل هذا التحوّل على معنىً يتبنّاه فيما بعد في مجرى القول، بتوصيفٍ جديدٍ على الصورة يُكرّسها اعتبارٌ حادٌّ أقوى من بقيّة الاعتبارات التي تَرِدُ على الخاطر، وهي ما يعلق في ذهن الشاعر أكثر من غيره ممّا يَرِدُ في البال (أحلى من جنى اللعس). فتواصل الصورة الجميلة دورها في ذهن الشاعر حتى بعد مرور هذا الزمن الطويل، من غير أن يُرى عليها أثرٌ من نسيان أو غيره.

---

(1) معجم مصطلحات علم الشعر العربي: 67 ـ 68.

(2) ديوانه: 115.

(3) اللعس: سواد اللثة والشفة، وقيل: اللعس واللعسة سواد يعلو شفة المرأة البيضاء؛ وقيل هو سواد في حمرة. لسان العرب: مادة (لعس).

وفي موضع آخر يهنّئ الشاعر حجّاجاً اجتمع بهم في مكّة، فاهتاج شوقاً إليهم، فأنشد قصيدةً، منها قوله[1]:

عَلَّنَا نلقى خَيَالاً منكُمُ بِلَذِيذِ الذِّكرِ وَهْناً عَلَّنَا

تنوّعت الصورة الذوقيّة حتى تعدّدت أشكالها، فساقها الشاعر في لبنات دلاليّةٍ معنويّة تُومضُ بصورةٍ تتشكّل متبوعةً بأخرى تلحق بها، إذ يسترضي الشاعر فيها نفسه مقتنعاً تمام القناعة بصورةٍ ذوقيّة نادرةٍ لا تخطر على بال إلاّ من عاشها وتذوّق مذاقها الأثير، فتركت فيه أثرها العميق، حتى أصبح يقنع منها بأقلّ القليل، لأنّها تصبح بلسمه وشفاءه. فأوردها صورةً جميلةً تبنّاها من خلال ألفاظٍ معيّنةٍ تُدرك إدراكاً دقيقاً يُغني عمّا لا يُحصّلُ من الأمر.

وفي مواطن أخرى من شعره، يُنشئ ابن جبير صورةً سهلةً تُدرك بلا عناءٍ من خلال قرائن واضحةٍ في الذوق الإنساني، وقبوله لِمَا يرضاهُ ولِمَا لا يرضاهُ من ذوق، معززاً ذلك بالحكمة وما فيها من صلةٍ لطيفةٍ مع الذوق، وكلاهما لا يحصل إلاّ بالتجربة فيقول[2]:

النّاسُ مثلَ ظُروفٍ حَشْوُهَا صَبِرٌ[3] وَفَوقَ أفواهِهَا شَيءٌ مِنَ العَسَلِ

تَغُرُّ ذَائِقَهَا حتى إذا انكَشَفَت لَـهُ تَبَيَّنَ مَا تحويهِ مِن زَغَلِ

إذ يُمسك الشاعر القولَ بمنطوقٍ لفظيٍّ يُخضع السامع أو المتلقي لتجربةٍ وقع فيها الشاعر، فكانت هذه الحكمة التي أردف القول بعدها بمتلقٍّ ذوقيٍّ متعارفٍ عليه اجتماعيّاً يكرّس صورةً وجب على من يسمع هذا البيت أن يكون على بيّنةٍ وأناةٍ في ما يُشاهده ويعاينه من مشاهد الحياة، فيتعجّل أمراً يغترُّ به صورته، كمذاق العسل ولكنَّ حقيقته صبرٌ علقمٌ.

---

(1) ديوانه: 129.

(2) المصدر نفسه: 124.

(3) الصبر: عصارة شجر مرّ. لسان العرب: مادة (صبر).

5. الصورة اللمسية:

هي الصورة التي تعتمد النعومة والخشونة والرطوبة واللين والصلابة والحرارة والبرودة والخفّة والثقل وغيرها ممّا يُدرك باللمس[1]. إلاّ أنّ ابن جبير أتى بصورٍ جديدةٍ لا تقف على ما تتحسّسهُ الأصابع، لتنقله بصورةٍ مباشرة، بل يستحيلُ اللمس لدى شاعرنا لمساً غيرَ عاديٍّ متعارفٍ عليه، فيأخذُ منطوقاً شعرياً له متعلّقٌ يشير به من قريبٍ أو بعيدٍ إلى صورة اللمس. إذ يفتح أفقاً مهيّئاً لاستقبال صورٍ لفظيّةٍ تكرّس طبيعةً لمسيّةً، ولكن بمنطوقيّةٍ امتاز بها ابن جبير، فرعاها بأبياتٍ تُحسبُ له ولا نرى لها ما يُماثلُها من صُور اللمس لدى شعراء آخرين غيره، فينقلنا عبر أجواءٍ أدركها بنفسه، فَسَاقَها لنا صُوراً معبّرةً عمّا يختلج في نفسه. من ذلك قوله[2]:

وَلَــــولاَ مَهَابَتُـــه في النُّفُــــوسِ ... لَثَمنَـــا الثَّـــرَى والتَزَمنَـــا الجِـــدَارَا

يبني الشاعرُ بناءً تحتياً لصورةٍ واضحة المعاني عبّر عنها في مطلع البيت، ليجعلها مسوّغاً لصورةٍ بناها عليه نافياً فيها متطلّب حصول اللمس (لمهابته في النفوس)، فتستحيل قداسة الموضع في صورته اللحنيّة لدى الشاعر إلى شكلٍ يهابُ فيه حتى اللمس بلفظ (لَثَمنَا الثّرَى والتَزَمنَا الجِدَارَا)، فيكتمل البناء الأوّل المُشار إليه إلى ما آلت إليه الصورة النهائية.

وفي موضعٍ آخر يقول[3]:

وَطَلَبـــتُ للتّقبيــــلِ فيــــهِ مَوضِعــــاً ... فَــــإِذَا الحَيَــــا المُنهَــــلُّ قَـــد عَمَّـــاهُ

يصوّر ابن جبير رغبةً استحوذت عليه في طلب التقبيل فأحالها في نفسه تحوّلاً جميلاً مبنيّاً على الصورة الأولى التي لم تحصل، ولكنّها كانت ذاتَ أثرٍ عميقٍ تجلّى في صورةٍ جديدةٍ مبتكرةٍ، تمثّلت بمانعٍ قاهرٍ في حصول صورة التقبيل. وهذا المانع يعزّز حاجةً أعمق من حاجة التقبيل في

---

(1) ينظر: شرح التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني: 63.

(2) ديوانه: 105.

(3) ديوانه: 132.

ذات الشاعر، أي إنّ استحالة حصول التقبيل لم يُرجِع حصولَ ما هو أشدُّ أثراً منه في نفسه، وهذا من دواخل الشاعر التي لها طبيعة الغموض، وربّما عصيّة التشخيص.

لا يكتفي شاعرنا بهذه الصورة، بل يردفها بأخرى يستكمل بها المعنى ويؤكّده فيقول[1]:

لَـم يَـقَ مِـن أثَـرٍ لِوَطئِـكَ في الثَّـرَى   فَجَعَلْـتُ ألـثِمُ حَيـثُ نَـمَّ شَـذَاهُ

ويستعين بعنصرٍ حسيٍّ يُخاطب من خلاله زائرهُ الذي غاب عن الموضع بعد أن حلَّ فيه، ولكنّه أينع وأزهر وفاح عطر شذاه، إلاّ أنّ الشاعر يتحقّق من الأثر ويُدركه بالتقبيل الذي وافق الشذى المتوطِّن في المكان.

يرسم ابن جبير صورةً بناها بتركيبٍ متداخلٍ جميل. إذ جاء بصورةٍ حسيّةٍ مركّبةٍ تشترك فيها ثلاث حواسٍّ حتى يُنجز فيها المضمون الدلالي لها. ويتجلّى اللمس واضحاً في أوّل البيت (وطء الثّرى) حتى يمتدَّ متشكّلاً بصورةٍ رُكّبت على الأولى (اللثم). ولم يتوقّف الشاعر عند هذا الحدّ، بل استمرّ بناؤه الشعريُّ فاستغلَّ فيه صورةً شمّيّةً (نمَّ شذاه). فيكتمل بناء البيت عند الصورة الأخيرة مشتملاً على ما طوّعه الشاعر من لفظٍ مناسبٍ لتشكيل الصورة النهائية.

---

(1) المصدر نفسه: 132.

الخاتمة

بعد اكتمال الدراسة وتمام فصولها، يمكن أن نخرج بجملةٍ من النتائج، وكان أبرزها:

1. استعمل ابن جبير (اثني عشر) بحراً تمّ تناولها من ناحية البحر التام والمجزوء وما يتصل بها من زحافاتٍ وعلل. وقد شُخّصت بشواهد شعريةٍ عُرضت على نحوٍ مفصّل، وكانت للشاعر مقدرةٌ واهتمامٌ بتداعيات الحروف ودلالاتها.
2. كان للقافية ما يخصّها عند ابن جبير بنوعيها: المطلقة والمقيّدة، وعلاقة حرف الروي بطبيعة الغرض الشعري الذي جاءت به القصيدة وارتباطهما بالوزن. وكان الشاعر قديراً في مناسبته بين البحر والغرض. وقد يتجاوز هذا الأمر إلى القافية، التي تُظهر انسجاماً وتطابقاً بينها وبين البحر والغرض.
3. استعمل الشاعر الجناس والتكرار وردّ الأعجاز على الصدور وغيرها من الفنون البلاغية والمظاهر الإيقاعية؛ استعمالاً يكسب المعنى ميزةً وتفرّداً، ويُظهر مهارة الشاعر وقدرته على التصرّف بمعاني الشعر وفنونه المتنوعة. ومن أبرز استعمالات الشاعر لهذه الفنون البلاغية (الجناس)، إذ نظم على كثيرٍ من أنواعه حتى يمكن القول إنّه استوفاها جميعها، وله نظمٌ بلزوم ما لا يلزم. وقد أفاد الشاعر من تمكّنه في اللغة حتى يُلحظ تطابقٌ صوتيٌّ من خلال الحروف والحركات، وذبذبات تنغيمها مع ما قصده الشاعر في نظمه، وذلك باستعماله لبقية الفنون البديعية. ولم يكتفِ بذلك، إنّما زاوج بينها وبين جوانب عروضيةٍ كالتصريع والتدوير والتقسيمات الإيقاعية، حتى يخلق منها انسجاماً خاصّاً يعزّز دلالة القصيدة فيحسب كخصّيصةٍ في شعره لا يمكن تجاهلها.
4. وظّف الشاعر أساليب الاستفهام والأمر والنداء وغيرها توظيفاً يُظهر تمكّنه من أدواته الشعرية لدى مواءمته بين الأغراض والأساليب. وقد أغنى هذه الصيغ بمستوياتٍ دلاليةٍ تفهم من سياق الكلام، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بنفسية الشاعر. واستعمل التقديم والتأخير، والحذف، والزيادة، والاعتراض. وقد تجلّت قدرة الشاعر وتمكّنه في استثمار

هذه العوامل للحصول على الدلالة المقصودة، فمزج بين ما أصله نحويٌّ يدخل في دلالةٍ بلاغيةٍ وظّفها في معينٍ شعريٍّ سليم.

5. ورد في شعر ابن جبير أربعة أبياتٍ مفردة، وهي توحي بصورةٍ معينةٍ تستكمل جوانبها الشكلية والدلالية من خلال صدر البيت وعجزه، إذ يستحيلا إلى صورةٍ كاملةٍ منسجمة الجوانب ومستوفيةً المعنى المراد منها.

6. تعدّ النتفة أكثر الأشكال الشعرية التي جاء بها شعر ابن جبير، واتّسمت بأغراضٍ مختلفةٍ وأوزانٍ متنوعة، فساير الشاعر ما كان سائداً ومشهوراً من فنون القول في الشعر الأندلسي. وتبدو لغة النتفة سهلةً سلسة المفردات. وقد شكّلت وحدةً موضوعيةً في بيتين متماسكين في معانيهما، حتى لا يمكن فكاك أحدهما عن الآخر. أمّا المقطوعة فاتّسمت بمعالجتها لغرضٍ شعريٍّ واحدٍ ضمن أبياتها المحدّدة ومساحتها البنائية التي لا تتّسع لأكثر من ذلك. ويسير بناء القصيدة في شعر ابن جبير على وفق تتابعٍ وتسلسلٍ منطقيين عبر تركيبةٍ تجسّدت بالمطلع والمقدمة فحسن التخلّص والعرض ثم الانتهاء. وجاء هذا الشكل الشعريُّ مستوفياً لكلّ مكونات القصيدة وعناصرها، كوحدةٍ بنائيةٍ كبرى قابلةٍ للرصد والتحليل وإظهار إبداع الشاعر وسماته الفنية في أجلى صورها. وقد أجاد الشاعر في مطالع قصائده إجادةً عالية المستوى، وأظهر قدرةً كبيرةً في التعبير بمفتتح كلامٍ مناسبٍ لما سيؤول إليه المطلع في بقية أجزاء القصيدة. وقد تمكّن من المواءمة بين المقدمة والمطلع وغرض القصيدة، وذلك ليسدّد ذهن المتلقّي ويشدّ انتباهه لما يلقى إليه. وقد أولى ابن جبير الانتهاء عنايةً بارزةً وتخيّر له ألفاظاً جزلةً رشيقةً أوحت بتمكّنه وإبداعه وإحسانه في هذا الجزء من الكلام. ويُلحظ في خواتيم قصائده تسلسلاً بيّناً تدرّجت فيه أجزاء القصيدة بدءاً بالمطلع والمقدمة فحسن التخلّص والعرض ثم الانتهاء، ليجعلها نتيجةً حتميةً لما ابتدأ به، ولما آل إليه هذا الانتهاء.

7. كانت لمصادر الصورة أهميّتها في النص الشعري عند ابن جبير، إذ تجلّت بثلاثة روافد رئيسة، كان للقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة شرف الصدارة فيها، لِمَا اتّسم به الشاعر من شخصيةٍ إسلاميةٍ وثقافةٍ دينية. ثم تلاها التراث الأدبي الذي نهل منه

الشاعر. وكان للطبيعة دورٌ بارزٌ في شعره، لأنه رحالةٌ قام برحلاتٍ ثلاثٍ في البيئة العربية الإسلامية، فزار كثيراً من الأماكن شكّلت مشاهد رائعة في مخيّلته، لذا كان مبدعاً أيّما إبداعٍ في تشكيل الصورة من عناصر الطبيعة.

8. اعتمد الشاعر على التشبيه في بناء الصورة بشكلٍ كبير، ووظّفه لإثرائها بالحيوية والحركة المتحصّلة من عقد المقارنة بين طرفي التشبيه (المشبّه والمشبّه به). أمّا الاستعارة فوظّفها توظيفاً يعكس قدرته على الإحاطة بجزئياتها، واستيفاء المعنى المتطلّب منها في بناء الصورة. وتوخّى الشاعر الكناية لما يترتّب عليها من علاقة بين اللفظ الملقى والمعنى المقصود منه، وذلك لرفد الصورة في شعره، فهي أدعى لإعمال الذهن واستنفار الفكر.

9. أولى ابن جبير الحواس دوراً فاعلاً في بناء الصورة وشدِّ نسيجها، فأتت منسجمةً، متوافقةً مع متطلّب الشاعر، وبرزت حاسة السمع نمطاً مميّزاً في بناء الصورة لديه، بوصفها جهازاً وظيفيّاً استغلّه الشاعر بوظيفتين؛ صورة السمع بحقيقةٍ صوتية، وصورةٌ في السمع بغياب الصوت. وقد يستغلّ ذلك كوجهي مقارنةٍ لظهور الصوت وغيابه، حتى يجعله في بعض الحالات تعبيراً عن قدسيةٍ عاليةٍ، مصوّراً فيها الجوّ الروحي الذي يهيمن عليه. وامتازت الصورة البصرية بتثبيت حقيقةٍ عيانيةٍ في ذاكرة الشاعر، وقد لجأ فيها إلى المزاوجة بين الطبيعة والعواطف الوجدانية، عن طريق التأثّر والتفاعل المتبادل ما بين الطبيعة والحاسة.

ولم تكن الصورة الشمّية تقليديةً عند ابن جبير، بل حاول أن يضفي عليها صفةً مميّزةً تبعث في النفس انفعالاً ينسجم مع طبيعة الحاسة وتحولاتها داخل البيت الشعري، فلا يكتفي بالشم، ولكن بما يحيل عليه من تحريك خفايا نفسه بقرائن يدركها الشاعر، في حين تغيب عن قدرة الآخرين في التشخيص. وقد أتى الشاعر بصورٍ لمسيةٍ جديدةٍ لا تقف على ما تتحسّسه الأصابع، لتنقله بصورةٍ مباشرة، بل يستحيل اللمس لمساً غير معتادٍ، فيأخذ منطوقاً شعريّاً يشير إليه من قريبٍ أو بعيدٍ إلى صورة اللمس التي لا نرى ما يماثلها لدى شعراء آخرين غيره.

استجابت لغة الشاعر طيّعةً لتطبيقات العنوانات التي درسها الباحث فيها، فأبرزت شخصه وشاعريّته.

إزاء ذلك يمكن القول: إنّ ابن جبير ذو شخصيةٍ أدبيةٍ متميّزةٍ ظهرت واضحةً خلال هذه الدراسة، وبذا يتبوأ مكانه اللائق بين شعراء العربية، ولاسيّما العصر الأندلسي الذي كانت له بداية، وانتهى بنهاية الحكم العربي الإسلامي، ولم ينتهِ تراثه الأدبي والفكري، وبقي متواصلاً حتى عصرنا هذا.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين، وصلّى الله على نبيّه الأمين، وعلى آلهِ وأصحابه أجمعين.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

(أ)

1. أبحاث في الشعر العربي، د.يونس أحمد السامرائي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد/ بيت الحكمة ـ 1989م.
2. الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (911هـ)، تحقيق: سعيد المندوب، دار الفكر/ لبنان ـ ط1/ 1996م.
3. الإحاطة في أخبار غرناطة، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن سعيد المعروف بلسان الدين بن الخطيب (776هـ)، شرحه وضبطه وقدم له: د.يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ لبنان/ ط1/ 2003م.
4. الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، د.منجد مصطفى بهجت، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جامعة الموصل ـ 1987م.
5. أدب الرحلات، د.حسين محمد فهيم، سلسلة عالم المعرفة/ مطبعة الرسالة ـ الكويت/ 1989م.
6. أدب الرحلات عند العرب في المشرق/ نشأته وتطوره حتى نهاية القرن الثامن الهجري، علي محسن عيسى مال الله، مطبعة الإرشاد/ بغداد ـ 1978م.
7. أدب الرحلات وتطوره في الأدب العربي، أحمد أبو سعد، منشورات دار الشرق الجديد/ بيروت ـ ط1/ 1961م.
8. أدب الكاتب، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (276هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر/ ط4/ 1963م.
9. أدباء مالقة، أبو بكر محمد بن محمد بن علي ابن خميس المالقي (ت. بعد سنة 639هـ)، حققه وقدم له: د.صلاح جرار، دار الرشيد/ عمان، ومؤسسة الرسالة/ بيروت/ ط1/ 1999م.

10. الأرض اليباب/ الشاعر والقصيدة، ت. س. إليوت، ترجمة: د.عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت ـ ط1/ 1980م.

11. الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بمصر/ ط2/ 1979م.

12. أسرار البلاغة، لأبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (471هـ)، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني/ القاهرة ـ ودار المدني/ جدة ـ ط1/ 1991م.

13. الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د.عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة/ ط3/ 1986م.

14. الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية/ القاهرة ـ ط4/ 1971م.

15. إعجاز القرآن، القاضي أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاّني (403هـ)، علق عليه: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ ط1/ 2001م.

16. الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين/ ط15/ 2002م.

17. أعلام مالقة، أبو عبد الله بن عسكر (636هـ) و أبو بكر بن خميس (638هـ)، تقديم وتخريج وتعليق: د.عبد الله المرابط الترغي، دار الغرب الإسلامي/ بيروت، ودار الأمان/ الرباط/ ط1/ 1999م.

18. أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين بن معصوم المدني (1120هـ)، تحقيق: شاكر هادي نهر، مطبعة النعمان/ النجف ـ ط1/ 1969م.

19. الأنواع الأدبية/ مذاهب ومدارس، د.شفيق البقاعي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر/ ط1/ 1985م.

20. الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن بن عمر المعروف بجلال الدين القزويني (739هـ)، شرح وتعليق: د.محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني/ بيروت ـ ط5/ 1980م.

21. إيقاع الشعر العربي/ تطوره وتجديده، د.أحمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع/ الإسكندرية ـ ط1/ 2005م.

22. الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان/ النجف ـ 1970م.

(ب)

23. البداية والنهاية، لأبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي (774هـ)، مكتبة المعارف/ بيروت. (د.ت).

24. البديع، لأبي العباس عبد الله بن محمد المعتز بالله المعروف بابن المعتز (296هـ)، نشره وعلق عليه: اغناطيوس كراتشكوفسكي، أعادت طبعه مكتبة المثنى ببغداد/ 1967م.

25. البديع في البديع في نقد الشعر، أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ (584هـ)، تحقيق: عبد أ. علي مهنا، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ ط1/ 1987م.

26. البرهان في علوم القرآن، محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي (794هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة/ بيروت ـ 1391هـ.

27. البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، محمد بركات حمدي أبو علي، دار وائل للنشر والتوزيع/ عمان ـ الأردن/ ط1/ 2003م.

28. البلاغة فنونها وأفنانها، د.فضل حسن عباس، دار الفرقان/ الأردن ـ ط1/ 1985م.

29. البلاغة الواضحة/ البيان والمعاني والبديع، علي الجارم ومصطفى أمين. دار المعارف بمصر/ ط7. (د.ت).

30. البلاغة والتطبيق، د.أحمد مطلوب ود.كامل حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جمهورية العراق ـ ط2/ 1999م.

31. بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د.كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي/ بغداد ـ 1987م.

32. البناء الفني في شعر الهذليين، د.أياد عبد المجيد إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ـ ط1/ 2000م.

33. البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (255هـ)، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب/ بيروت ـ 1968م.

(ت)

34. تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، د. إحسان عباس، دار الثقافة/ بيروت ـ لبنان/ ط5/ 1978م.

35. تاريخ الأدب الجغرافي العربي، اغناطيوس كراتشكوفسكي، ترجمة: صلاح الدين عثمان هاشم، مطبعة لجنة التأليف والنشر/ القاهرة ـ 1963م.

36. تاريخ الأدب العربي/ العصر الجاهلي، د.شوقي ضيف، دار المعارف/ مصر ـ ط10/ (د.ت).

37. تاريخ الإسلام، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (748هـ)، تحقيق: د.عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي/ بيروت ـ لبنان/ 2003م.

38. تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس، د.حسين مؤنس، مطبعة معهد الدراسات الإسلامية/ مدريد ـ ط1/ 1967م.

39. تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، د.خليل إبراهيم السامرائي، د.عبد الواحد ذنون طه، د.ناطق صالح مطلوب، دار المدار الإسلامي/ بيروت ـ لبنان/ ط1/ 2004م.

40. تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ ط1/ 1989م.

41. تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، د.محمد زغلول سلام، دار المعارف/ مصر/ (د.ت).

42. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم بن عبد الواحد ابن أبي الأصبع المصري (654هـ)، تحقيق: حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي/ القاهرة ـ ط1/ 1963م.

43. التحليل النقدي والجمالي للأدب، د.عناد غزوان، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية/ بغداد ـ 1985م.

44. التدوير في الشعر/ دراسة في النحو والإيقاع، د.أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع/ القاهرة/ 2004م.

45. التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، مطبعة أنوار دجلة/ بغداد. (د.ت).

46. تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د.علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام ـ الجمهورية العراقية/ 1975م.

47. التعبير البياني رؤية بلاغية ونقدية، د.شفيع السيد، دار الصفا للطباعة/ القاهرة ـ ط2/ 1982م.

48. التعريفات، علي بن محمد الجرجاني (816هـ)، دار إحياء التراث العربي/ بيروت ـ ط1/ 2003م.

49. التفسير النفسي للأدب، د.عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة/ بيروت. (د.ت).

50. التكرير بين المثير والتأثير، د.عز الدين علي السيد، عالم الكتب/ بيروت ـ ط2/ 1986م.

51. التكملة لكتاب الصلة، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي المعروف بابن الأبار البلنسي (658هـ)، نشره وصححه ووقف على طبعه: عزت العطار الحسيني، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد/ 1956م.

52. التكملة لوفيات النقلة، زكي الدين أبو محمد عبد العظيم بن عبد القوي المنذري (656هـ)، حققه وعلق عليه: د.بشار عواد معروف، مؤسسة الرسالة/ ط4/ 1988م.

53. التلخيص في علوم البلاغة، القزويني، حققه وشرحه وأعد فهارسه: د.عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ لبنان/ ط1/ 1997م.

54. التوجيه الأدبي، طه حسين، أحمد أمين، د.عبد الوهاب عزام، د.محمد عوض محمد، المطبعة الأميرية بالقاهرة/ 1952م.

(ث)

55. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي (429هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف/ القاهرة ـ ط1/ 1965م.

(ج)

56. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د.ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة/ بغداد ـ 1980م.

57. الجملة الشرطية عند النحاة العرب، أبو أوس إبراهيم الشمسان، مطبعة الدجوي/ عابدين ـ القاهرة/ ط1/ 1981م.

58. جمهرة الأمثال، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (395هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وإبراهيم قطامش، دار الفكر/ بيروت ـ ط2/ 1988م.

59. جمهورية أفلاطون، ترجمة: حنّا خباز، دار القلم/ بيروت ـ لبنان/ 1980م.

60. الجنى الداني في حروف المعاني، حسن بن قاسم بن عبد الله بن علي المرادي (749هـ)، تحقيق: طه محسن، مؤسسة الكتاب للطباعة والنشر/ 1969م.

61. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر/ طهران ـ ط1/ 1421هـ.

(ح)

62. حسن التوسل إلى صناعة الترسل، لأبي الثناء شهاب الدين محمود بن سليمان الحلبي (725هـ)، تحقيق ودراسة: أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر/ الجمهورية العراقية ـ 1980م.

63. الحلة السيراء، ابن الأبار القضاعي، تحقيق: د.حسين مؤنس، دار المعارف/ القاهرة ـ ط2، 1985م.

64. الحيوان، لأبي عمرو الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل ودار الفكر/ بيروت ـ 1988م.

(خ)

65. خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبو بكر علي المعروف بابن حجة الحموي (837هـ)، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال/ بيروت ـ ط1/ 1987م.

66. الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني (392هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب ـ بيروت/ (د.ت).

67. الخيال/ مفهوماته ووظائفه، د.عاطف جوده نصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

(د)

68. الدراسات اللغوية في الأندلس، رضا عبد الجليل الطيار، منشورات وزارة الثقافة والإعلام/ الجمهورية العراقية/ 1980م.

69. الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، د.حسام سعيد النعيمي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام/ الجمهورية العراقية/ 1980م.

70. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: د.محمد التنجي، دار الكتاب العربي/ بيروت ـ ط1/ 1995م.

71. دولة المرابطين في عهد علي بن يوسف بن تاشفين/ دراسة سياسية وحضارية، سلامة محمد سلمان الهرفي، دار الندوة الجديدة/ بيروت ـ لبنان/ 1985م.

72. ديوان أبي نواس، حققه وضبطه وشرحه: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي/ بيروت ـ لبنان. (د.ت).

73. ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر/ ط3. (د.ت).

74. ديوان الرحالة ابن جبير الأندلسي وما وصل إلينا من نثره، جمع وتحقيق ودراسة: د.منجد مصطفى بهجت، دار الرفاعي للنشر والتوزيع/ الرياض ـ ط1/ 1999م.

75. ديوان الفرزدق، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: د.عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم/ بيروت ـ لبنان/ ط1/ 1997م.

76. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر/ 1976م.

(ذ)

77. ذو الرمة شمولية الرؤية وبراعة التصوير، د.خالد ناجي السامرائي، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ـ ط1/ 2002م.

78. الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الملك الأنصاري الأوسي المراكشي (703هـ)، السفر الخامس تحقيق: د.حسان عباس، دار الثقافة/ بيروت ـ لبنان/ ط1/ 1965م.

(ر)

79. رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، د.منير صالح موسى يحيى، مكتبة المنار/ الزرقاء ـ الأردن/ ط1/ (د.ت).

80. الرحلات، د.شوقي ضيف، دار المعارف/ القاهرة ـ ط2/ 1956م.

81. رحلة ابن جبير، محمد بن أحمد بن جبير (614هـ)، دار صادر ودار بيروت/ بيروت ـ 1964م.

82. رحلة العبدري المسماة الرحلة المغربية، لأبي عبد الله محمد بن محمد بن علي العبدري الحيحي (688هـ)، تحقيق: محمد الفاسي، سلسلة الرحلات ـ حجازية/ الرباط ـ 1968م.

83. رسالتان في اللغة، لأبي الحسن علي بن عيسى بن عبد الله الرماني (384هـ)، تحقيق: إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع/ عمان ـ 1984م.

84. الرمزية في مقدمة القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر، د.أحمد الربيعي، مطبعة النعمان/ النجف ـ 1973م.

85. الروض المريع في صناعة البديع، لأبي العباس أحمد بن محمد بن عثمان الصدي المعروف بابن البنّاء المراكشي (721هـ)، تحقيق: رضوان بنشقرون، 1985م.

86. الروض المعطار في خبر الأقطار، لأبي عبد الله محمد بن عبد المنعم الحميري (900هـ)، تحقيق: د.إحسان عباس، مؤسسة الناصر للثقافة/ ط2/ 1980م.

87. الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية، شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل المعروف بأبي شامة المقدسي (665هـ)، تحقيق: إبراهيم الزيبق، مؤسسة الرسالة/ بيروت ـ ط1/ 1997م.

(ز)

88. زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر، لأبي بحر صفوان بن إدريس بن إبراهيم التجيبي المرسي (598هـ)، أعده وعلق عليه: عبد القادر محداد، دار الرائد العربي/ بيروت ـ لبنان/ 1980م.

(س)

89. سر صناعة الإعراب، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: د.حسن هنداوي، دار القلم/ دمشق ـ ط1/ 1985م.

90. سر الفصاحة، لأبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (466هـ)، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ لبنان/ ط1/ 1982م.

91. سنن أبي داود، عبد الله بن سليمان بن الأشعث السجستاني الأزدي (315هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر. (د.ت).

92. سنن الترمذي، لأبي عيسى محمد بن عيسى بن سورة الترمذي (279هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر وآخرون، دار إحياء التراث العربي/ بيروت. (د.ت).

93. سير أعلام النبلاء، شمس الدين الذهبي، تحقيق: د.بشار عواد معروف ود.محيي هلال السرحان، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع/ ط11/ 2001م.

(ش)

94. شذرات الذهب في أخبار من ذهب، لأبي الفلاح شهاب الدين عبد الحي بن أحمد بن محمد ابن العماد الحنبلي (1089هـ)، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ لبنان/ ط1/ 1998م.

95. شرح ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني (769هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب للطباعة والنشر/ جامعة الموصل ـ ط2/ 1999م.

96. شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني ـ بغداد ـ 1968م.

97. شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، جمال الدين أبو محمد عبد الله بن يوسف ابن هشام الأنصاري (761هـ)، تحقيق: عبد الغني الدقر، الشركة المتحدة للتوزيع/ دمشق ـ ط1/ 1984م.

98. شعر ابن جبير، فوزي الخطبا، دار الينابيع للنشر والتوزيع/ عمان ـ ط1/ 1991م.

99. الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث/ القاهرة ـ 2003م.

100. الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف بمصر/ 1969م.

(ص)

101. صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن علي بن أحمد الفزاري القلقشندي (821هـ)، تحقيق: د.يوسف علي الطويل، دار الفكر/ دمشق ـ ط1/ 1987م.

102. الصحاح في اللغة، لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري (393هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين/ القاهرة ـ ط4/ 1987م.

103. صحيح البخاري، لأبي عبد الله محمد بن أبي الحسن إسماعيل البخاري (256هـ)، تحقيق: مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير/ اليمامة ـ بيروت/ ط3/ 1987م.

104. صحيح مسلم، لأبي الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم النيسابوري (261هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي/ بيروت. (د.ت).

105. الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية ـ عيسى البابي الحلبي وشركاه/ ط1/ 1952م.

106. الصورة الأدبية، د.مصطفى ناصف، دار الأندلس/ بيروت ـ لبنان/ ط3/ 1983م.

107. الصورة الشعرية، سي ـ دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام/ العراق، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر/ الكويت ـ 1982م.

108. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د.نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى/ عمان ـ 1976م.

109. الصورة الفنية معياراً نقدياً، د.عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ـ ط1/ 1987م.

110. الصورة في شعر بشار بن برد، د.عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع/ عمان ـ 1983م.

111. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د.علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع/ ط1/ 1980م.

112. الصومعة والشرفة الحمراء/ دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، نازك الملائكة، دار العلم للملايين/ بيروت ـ لبنان، ط2/ 1979م.

(ط)

113. طبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين أبو نصر عبد الوهاب بن علي بن عبد الكافي السبكي (771هـ)، تحقيق: د.عبد الفتاح محمد الحلو، د.محمود محمد الطناحي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع/ الجيزة ـ ط2/ 1992م.

114. طبقات فحول الشعراء، لأبي عبد الله محمد بن سلاّم بن عبيد الله الجمحي (232هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني ـ جدة. (د.ت).

115. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني (749هـ)، طبعة كاملة في مجلد واحد، مراجعة وضبط وتحقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ لبنان، ط1/ 1995م.

(ع)

116. العبر في خبر من غبر، شمس الدين الذهبي، تحقيق: د.صلاح الدين المنجد، مطبعة حكومة الكويت/ الكويت ـ ط2/ 1984م.

117. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، شرح: ناصيف اليازجي، دار القلم/ بيروت ـ لبنان. (د.ت).

118. العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه، جلال الحنفي، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ـ ط3/ 1991م.

119. العروض والقافية/ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د.عبد الرضا علي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جامعة الموصل ـ 1989م.

120. عضوية الموسيقى في النص الشعري، د.عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار/ الأردن ـ الزرقاء/ ط1/ 1985م.

121. العقد الفريد، لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي (328هـ)، تحقيق: أحمد امين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر/ القاهرة ـ ط2/ 1952م.

122. علم أساليب البيان، د.غازي يموت، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع/ بيروت ـ لبنان/ ط1/ 1983م.

123. علم البديع/ دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، د.بسيوني عبد الفتاح فيّود، مؤسسة المختار؛ القاهرة، ودار المعالم الثقافية؛ الإحساء/ ط2/ 1998م.

124. علم العروض والقافية، إعداد: راجي الأسمر، إشراف: د.إميل يعقوب، دار الجيل/ بيروت ـ ط1/ 1999م.

125. علم المعاني، د.عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية/ القاهرة ـ 2004م.

126. علوم البلاغة/ البيان، المعاني، البديع، أحمد مصطفى المراغي، دار القلم/ بيروت ـ لبنان. (د.ت).

127. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (456هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة/ بيروت ـ ط5/ 1981م.

128. عيار الشعر، لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (322هـ)، تحقيق وتعليق: د.محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية/ جلال حزي وشركاه/ ط3/ (د.ت).

129. العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (170هـ)، تحقيق: د.مهدي المخزومي/ د.إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال/ (د.ت).

(غ)

130. غاية النهاية في طبقات القراء، لأبي الخير شمس الدين محمد بن محمد الجزري (833هـ)، عني بنشره: ج. برجستراسر، مكتبة الخانجي/ مصر ـ ط1/ 1933م.

(ف)

131. الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، لأبي العلاء المعري (449هـ)، ضبطه وفسر غريبه: محمد حسن زناتي، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع/ بيروت، (د.ت).

132. فن التقطيع الشعري والقافية، د.صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ـ ط6/ 1987م.

133. فن الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي/ مصر ـ 1954م.

134. فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة/ بيروت ـ لبنان/ ط2/ 1973م.

135. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د.شوقي ضيف، دار المعارف بمصر/ ط7/ 1960م.

136. فوات الوفيات، محمد بن شاكر بن أحمد بن عبد الرحمن الكتبي (764هـ)، تحقيق: الشيخ علي محمد معوض والشيخ عادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ لبنان/ ط1/ 2001م.

137. في الأدب الأندلسي، د.جودت الركابي، دار المعارف بمصر/ ط2 ـ 1966م.

138. في الأدب والبيان، د.محمد بركات حمدي أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع/ عمان ـ 1984م.

139. في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر/ دراسة لغوية في شعر السياب ونازك والبياتي، مالك يوسف المطلبي، دار الحرية للطباعة/ بغداد ـ 1981م.

140. في النقد الأدبي الحديث/ منطلقات وتطبيقات، د.فائق مصطفى و د.عبد الرضا علي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جامعة الموصل ـ دار الكتب للطباعة والنشر/ ط2/ 2000م.

(ق)

141. قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، لأبي طاهر محمد بن حيدر البغدادي (517هـ)، تحقيق: د.محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة/ بيروت ـ ط1/ 1981م.

142. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة/ بغداد ـ ط3/ 1967م.

143. قضية الشعر الجديد، د.محمد النويهي، دار الفكر/ القاهرة ـ 1971م.

144. القوافي، لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (215هـ)، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة/ لبنان ـ ط1/ 1974م.

145. القوافي، لأبي يعلى عبد الباقي بن عبد الله بن المحسن التنوخي (487هـ)، تحقيق: د.عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر ـ ط2/ 1978م.

(ك)

146. الكافي في العروض والقوافي، لأبي زكريا يحي بن علي الشيباني المعروف بابن الخطيب التبريزي (502هـ)، شرح وتعليق: د.محمد أحمد القاسم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر/ بيروت ـ 2004م.

147. الكامل في اللغة والأدب، محمد بن يزيد بن عبد الأكبر أبو العباس المبرّد (285هـ)، مراجعة وتصحيح: لجنة من المحققين، مكتبة المعارف/ بيروت. (د.ت).

148. الكتاب، كتاب سيبويه، لأبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (180هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض/ ط2/ 1982م.

149. كتاب المنزلات/ منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ـ 1992م.

150. كنز الكتّاب ومنتخب الآداب، لأبي إسحاق إبراهيم بن الحسن البونسي (651هـ)، تحقيق ودراسة: د.حياة قارة، المجمع الثقافي الإماراتي/ أبو ظبي ـ 2004م.

(ل)

151. لباب الآداب، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الجيل/ بيروت ـ ط1/ 1991م.

152. اللزوميات، لأبي العلاء المعري، دار صادر ودار بيروت/ 1961م.

153. لسان العرب، لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي (711هـ)، دار صادر/ بيروت ـ ط1/ (د.ت).

154. اللمع في العربية، ابن جني، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية/ الكويت ـ 1972م.

(م)

155. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لأبي الفتح نصر الله بن محمد الشيباني المعروف بضياء الدين بن الأثير (637هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر/ 1939م.

156. مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري (518هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة/ بيروت. (د.ت).

157. مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي (666هـ)، دار الرسالة/ الكويت ـ 1982م.

158. مرآة الجنان وعبرة اليقظان، لأبي محمد عفيف الدين عبد الله بن أسعد بن علي اليافعي (768هـ)، دار الكتاب الإسلامي/ القاهرة ـ 1993م.

159. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د.عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده/ مصر ـ ط1/ 1955م.

160. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ ط1/ 1998م.

161. المستقصى في أمثال العرب، لأبي القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الزمخشري (538هـ)، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ ط2/ 1987م.

162. مشاهد الشواهد في علم القوافي، أحمد محمد الشيخ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ـ ليبيا/ ط1/ 1986م.

163. معالم العروض والقافية، د.عمر الأسعد، الوكالة العربية للنشر والتوزيع/ الأردن ـ الزرقاء/ ط1/ 1984م.

164. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، لأبي الفتح عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد العباسي (963هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب/ بيروت ـ 1947م.

165. المعجب في تلخيص أخبار المغرب، محيي الدين عبد الواحد بن علي المراكشي (647هـ)، تحقيق: محمد سعيد العريان ومحمد محمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة/ القاهرة ـ ط1/ 1368هـ.

166. معجزة القرآن، الشيخ محمد متولي الشعراوي، منشورات مكتبة بسام/ الموصل ـ 1988م.

167. معجم الأدباء، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي (626هـ)، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ ط1/ 1991م.

168. معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار الفكر/ بيروت. (د.ت).

169. معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ لبنان/ ط1/ 2003م.

170. معجم علم العروض، محمد أسبر ومحمد أبو علي، دار العودة/ بيروت ـ ط1/ 1982م.

171. معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، عمر رضا كحالة، دار العلم للملايين/ بيروت/ 1968م.

172. معجم مصطلحات العروض والقوافي، د.رشيد عبد الرحمن العبيدي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جامعة بغداد/ كلية التربية ـ مطبعة جامعة بغداد ـ ط1/ 1986م.

173. معجم مصطلحات علم الشعر العربي، محمد مهدي الشريف، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ ط1/ 2004م.

174. معرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار، شمس الدين الذهبي، تحقيق: بشار عواد معروف، شعيب الأرناؤوط، صالح مهدي عباس، مؤسسة الرسالة/ بيروت ـ ط1/ 1404هـ.

175. المغرب في حلى المغرب، علي بن موسى بن محمد بن عبد الملك ابن سعيد المغربي (685هـ)، حققه وعلق عليه: د.شوقي ضيف، دار المعارف بمصر/ ط2. (د.ت).

176. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه: حسن حمد. أشرف عليه وراجعه: د.إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ لبنان/ ط1/ 1998م.

177. المفصل في صنعة الإعراب، الزمخشري، تحقيق: د.علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال/ بيروت ـ ط1/ 1993م.

178. مفهوم الشعر/ دراسة في التراث النقدي، د.جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم/ 1982م.

179. ملحمة كلكامش وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان، طه باقر، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ـ ط5/ 1986م.

180. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني (684هـ)، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية/ تونس ـ 1966م.

181. الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع/ السعودية ـ الرياض/ ط2/ 1999م.

182. موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ط5/ 1981م.

183. موسيقى الشعر العربي، د.شكري محمد عياد، دار المعرفة/ القاهرة ـ ط1/ 1968م.

184. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية/ بيروت/ 2000م.

(ن)

185. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، لأبي المحاسن جمال الدين يوسف بن تغري بردي (874هـ)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر/ مصر. (د.ت).

186. نحو المعاني، د.أحمد عبد الستار الجواري، مطبعة المجمع العلمي العراقي/ 1987م.

187. نظرية الأدب، أوستن دارين ورينيه ويلك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة د.حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي/ ط3/ 1972م.

188. نظرية الأنواع الأدبية، س. فنسنت، ترجمه إلى العربية وعلق عليه: د.حسن عون، منشأة المعارف بالإسكندرية/ جلال حزي وشركاه ـ ط2/ 1978م.

189. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، لأبي العباس أحمد بن محمد المقري التلمساني (1041هـ)، تحقيق: د.إحسان عباس، دار صادر ـ بيروت/ 1968م.

190. النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ـ القاهرة/ (د.ت).

191. نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر (337هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية/ بيروت. (د.ت).

192. النكت في إعجاز القرآن، علي بن عيسى الرماني، ضمن كتاب ـ ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلّق عليها: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف/ مصر ـ ط2/ 1968م.

(و)

193. الوافي بالوفيات، لأبي الصفاء صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي (764هـ)، باعتناء: رضوان السيد، مطبعة المتوسط/ بيروت ـ لبنان/ 1993م.

194. الوساطة بين المتنبي وخصومه، لأبي الحسن علي بن عبد العزيز المعروف بالقاضي الجرجاني (392هـ)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم/ بيروت ـ لبنان/ 1966م.

195. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خلكان (681هـ)، تحقيق: د.إحسان عباس، دار الثقافة/ بيروت ـ 1968م.

(ي)

196. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، لأبي منصور الثعالبي، تحقيق: د.محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية/ بيروت ـ لبنان/ ط1/ 1983م.

(البحوث والدوريات)

(أ)

1. ابن جبير الأندلسي شاعراً، منجد مصطفى بهجت، مجلة آداب الرافدين/ كلية الآداب ـ جامعة الموصل ـ العدد التاسع ـ 1978م.

2. أدب الرحلات في الإسلام، أحمد أبو سعد، مجلة الثقافة العربية/ ليبيا ـ العدد التاسع ـ 1976م.

(ب)

3. البناء الفني في قصيدة الحرب، د.نوري حمودي القيسي، مجلة آفاق عربية ـ العدد التاسع ـ 1988م.

4. البناء الفني في القصيدة العربية محاولة أولية، د.نوري حمودي القيسي، مجلة كلية الآداب ـ جامعة بغداد ـ العدد السادس والثلاثون ـ 1989م.

5. بناء القصيدة عند الشريف الرضي، د.عناد غزوان، بحث منشور في كتاب: الشريف الرضي دراسات في ذكراه الألفية، ضمن سلسلة الكتب الشهرية الصادرة عن دار آفاق عربية ـ بغداد 1985م.

(ص)

6. الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، د.عبد الإله الصائغ، بحث منشور في كتاب: الشريف الرضي دراسات في ذكراه الألفية، ضمن سلسلة الكتب الشهرية الصادرة عن دار آفاق عربية ـ بغداد 1985م.

(ق)

7. القافية في شعر المتنبي، د.هادي الحمداني، مجلة الضاد ـ بغداد/ العدد الرابع ـ 1990م.

(م)

8. مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب، د.عبد الرضا علي، مجلة التربية والعلم/ كلية التربية ـ جامعة الموصل ـ العدد الثامن ـ 1989م.

9. المستدرك على شعر ابن جبير، د.محمد عويد الساير، مجلة المورد ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد/ المجلد الحادي والثلاثون ـ العدد الثاني ـ 2004م.

10. المستدرك على شعر ابن جبير، منجد مصطفى بهجت، مجلة معهد المخطوطات العربية ـ الكويت/ المجلد التاسع والعشرون ـ العدد الأول ـ 1985م.

(الرسائل الجامعية)

(ب)

1. البناء الشعري عند الشاب الظريف، محمود شاكر ساجت منديل الجنابي، رسالة ماجستير/ كلية التربية ـ جامعة الأنبار 2000م.

2. البناء الفني لشعر الحب العذري، سناء حميد البياتي، رسالة دكتوراه/ كلية الآداب ـ جامعة بغداد 1989م.

3. البناء الفني للمشوبات في جمهرة أشعار العرب، عثمان عبد الحليم جلعوط الراوي، رسالة ماجستير/ كلية التربية ـ جامعة الأنبار 1998م.

(ش)

4. الشعر في بلاط الغساسنة، أنوار محمود مسعود الصالحي، رسالة ماجستير/ كلية التربية ابن رشد ـ جامعة بغداد 1999م.

(ص)

5. الصورة الفنية في الشعر العربي في اليمن حتى نهاية العصر العباسي، محمد أحمد العامري، أطروحة دكتوراه/ كلية الآداب ـ الجامعة المستنصرية 2003م.

(م)

6. مستويات البناء الشعري عند الطغرائي، أحمد عبد الله العاني، رسالة ماجستير/ كلية التربية ـ جامعة الأنبار 1997م.

(ن)

7. النثر العراقي موضوعاته واتجاهاته من بداية القرن التاسع عشر حتى عام 1918م، حسن دخيل عباس الطائي، رسالة دكتوراه/ كلية الآداب ـ الجامعة المستنصرية 1989م.



